EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER ERNEUERT VON HANS PYRITZ

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
JAN 30 1961
CHICAGO

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD ALEWYN, RAINER GRUENTER und WALTHER KILLY

VIERTE FOLGE

54. BAND 3. HEFT

HEIDELBERG 1960

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES DRITTEN HEFTES

In memoriam Wolfgang Kayser 229
Wolfgang Kayser (Göttingen), Goethes Dichtungen in Stanzen 229
Oskar Seidlin (Columbus, Ohio), Eichendorffs alter Garten 242
Joachim Müller (Jena), Thomas Manns Dr. Faustus. Grundthematik und Motivgefüge . 262

Mitteilungen

Hans Dietrich Irmscher (Tübingen), Aus Herders Nachlaß 281
Hans Szklenar (Berlin), Ein vorläufiger Bericht über den Nachlaß Georg Trakls 295

Miszellen

Paul Klopsch (Köln), Zum Kaiserhymnus des Archipoeta 312

Besprechungen

Willy Krogmann, Das Hildebrandslied. In der langobardischen Urfassung hergestellt (besprochen von Peter F. Ganz) 320
Die Gedichte des Archipoeta, kritisch bearbeitet von Heinrich Watenphul, herausgegeben von Heinrich Krefeld (besprochen von Paul Klopsch) 322
Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen (besprochen von Joseph Strelka) 325
Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik, Bd. II: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang (besprochen von Klaus Gerth) 329
Otto Mann, Poetik der Tragödie (besprochen von Käte Hamburger) 338

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion: Berlin-Dahlem, Boltzmannstraße 3. Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der EUPHORION erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangter Rezensionsexemplare besteht nicht. Sie werden jedoch in der Rubrik „Eingesandte Bücher“ angezeigt.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Satz u. Druck: Carl Winter, Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg, Abt. Druckerei

In memoriam Wolfgang Kayser

Die Redaktion des Euphorion glaubt, das Andenken Wolfgang Kaysers nicht esser ehren zu können als durch den Abdruck einer seiner letzten, reifen Arbeiten, der nun keine andere mehr folgen kann. Noch einmal spricht der Geehrte, der das Leben der Dichtung nicht aus den Augen verliert; der Historiker, welcher der Gegenwart zugewandt den Maßstab seiner Betrachtungen us der großen Vergangenheit gewinnt; der den Formen und Strukturen der oesie Nachforschende, welcher stets genau und nie zu viel fragt. Die Germaistik, lange schon nicht mehr zu den reichen Wissenschaften zählend, hat eine rer bewegendsten Kräfte verloren, die Lehre an den Hohen Schulen einen unrsetzlichen Lehrer. An anderer Stelle* und aus der unmittelbaren Nähe des ollegialen Umganges sind das Bild Wolfgang Kaysers und sein wissenschaftcher Weg lebhafter nachgezeichnet worden, als es uns möglich ist. Hier mag er so unerwartet und so früh Dahingegangene selbst sprechen.

Goethes Dichtungen in Stanzen

von

Wolfgang Kayser (Göttingen)

Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht ein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zuinander schicken, sich ineinander fügen, sich einander durchdringen, schreibt oethe in den *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des Westöstchen Divans* (1819). Die Äußerung des fast Siebzigjährigen formuliert nur, as sich aus Goethes Versdichtung als Prinzip für den Gebrauch der Versforen von seinen Anfängen an ablesen läßt. Schon die Stellung des jungen Dichrs zu dem gewiß hochgeschätzten Klopstock ist kennzeichnend: wohl übernimmt er dessen freie Rhythmen, aber er schränkt ihren Gebrauch auf hymnisch-aufsingende oder feierlich verkündende Gedichte ein. Er denkt nicht aran, Klopstocks durchgängige Reimlosigkeit des Verses zu übernehmen; enn in dem deutschen Lied seit dem Beginn der 1770er Jahre der Reim wieer fest wird, so ist das Goethes Verdienst (neben dem dabei Hölty und die yriker des Göttinger Hains zu nennen sind). Goethe denkt auch nicht daran,

* Hans Neumann, *Gedenkworte für Wolfgang Kayser*, in: Wolfgang Kayser, *Schiller als Dichter und Deuter der Größe*, Göttingen 1960, S. 32–40 (Göttinger Universitätsreden, H. 26).

Klopstock bei der Nachbildung der antiken und der Aufstellung neuer strenger Odenmaße zu folgen. Selbst in seiner klassischen Phase verzichtet er bei aller Hochschätzung der Griechen darauf, ihre Odenmaße nachzubilden, und begnügt sich mit dem Hexameter für die Epik und dem Distichon für Elegie, Spruch- und Lehrdichtung. Es ist, als ließe sich Goethe von einem sicheren Instinkt für das Wesen des deutschen Verses leiten. So lehnte er, der in der Begegnung mit Hafis wieder zum verschwenderisch schaffenden Lyriker wurde, die genaue Nachbildung des persischen Ghasels ab und beschränkte sich in seinem Divan auf einige Anklänge an die orientalische Form. So lehnte er auch vieles von dem ab, was seine Zeitgenossen und unter ihnen vor allem die Romantiker bei ihren Zügen durch die romanische Dichtung an neuen oder vergessenen Versmaßen heimbrachten, wie etwa den assonierenden Vers oder das Triolett, die Sextine, die Glosse u.a.m. Selbst dem Sonett gegenüber, das immerhin die Lyrik eines ganzen Jahrhunderts in der deutschen Literatur beherrscht und nun die Romantiker von neuem fasziniert hatte, verhielt er sich zunächst recht skeptisch, da die vorgeschriebene drei- und viermalige Wiederkehr des gleichen Reims zum *Leimen* zu nötigen schien, – bis er dann in einem ganzen Zyklus seine Meisterschaft im Gebrauch auch dieser Form bewies. Nur zurückhaltend verwendete Goethe auch die andere italienische Form, die von Dante gebrauchte Terzine (in den Betrachtungen auf Schillers Schädel und in dem Monolog Faustens, der den zweiten Teil eröffnete).

Geradezu reich mutet demgegenüber Goethes Dichtung in Stanzen an, nachdem er sich 1784, und gleich mit machtvollem Einsatz, zu dieser italienischen Form entschlossen hatte. Mit Goethe erst wurde sie eigentlich zu einer Form des deutschen Verses, denn bis zu ihm hin war sie ausschließlich der Epik vorbehalten. Die Vorgeschichte bis zu Goethe war überhaupt kurz. Wenn die Dichter des 17. Jahrhunderts, denen sie in den Epen eines Bojardo, Ariost, Tasso, Marino oder in kleineren erzählenden Gedichten begegnete, sie mit freier Reimstellung nachbildeten, verlor sie ihr eigentliches Wesen. Die Strophe ist ja nicht nur durch die relative Länge der Zeile (im Italienischen sind es Elfsilber), durch die Achtzeiligkeit und durch das Reimschema abababcc gekennzeichnet, sondern durch ihre Zweiteiligkeit: die dreimalige Wiederholung der Gruppe ab drängt auf Lösung und Abschluß im Reimpaar, das zugleich das Strophenende deutlich markiert. Es will uns fraglich scheinen, ob Schiller, der die Stanze in seiner klassischen Zeit (seit 1796) mehrfach verwendete, ihrem Wesen in dem bekannten Distichon gerecht geworden ist:

> *Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende dreimal*
> *Fliehest du schamhaft und kehrst dreimal verlangend zurück.*

Denn da bleibt die Zweiteilung unbeachtet, deren Vernachlässigung übrigens auch Schillers eigene Stanzendichtung bis zur *Braut von Messina* (und selbst da noch gelegentlich) kennzeichnet.

Wie die Barockdichter, so hatte auch Wieland eine freiere Stanzenform für seine Versepen gewählt. In dem Vorwort zu *Idris* rechtfertigte er das: die strengen Ottave rime, so heißt es da (1766–67 geschrieben), ermüden auf die Dauer; deshalb habe er die Länge der Zeile und die Reimstellung der ersten sechs Verse variiert und statt des durchweg weiblichen Zeilenausgangs sich auch männliche Zeilenschlüsse erlaubt. (Im *Neuen Amadis* und im *Oberon* erlaubte er sich noch weitere Freiheiten: so gab er in beiden das abschließende Reimpaar, im *Neuen Amadis* auch die Achtzeiligkeit weithin auf.) Die erste genaue Nachbildung der italienischen Stanze findet sich in einer Übersetzung bei F. A. K. Werthes und in einer deutschen Dichtung (im gleichen Jahre 1774) bei Heinse im Anhang zu seiner *Laïdion*. Heinse übernahm die Wielandsche Freiheit im Wechsel von männlichem und weiblichem Zeilenausgang.

Zwei Eignungen der Stanzenform schienen damit erwiesen: als Maß für das ernste Epos, und als Maß für phantastische und dabei recht gewagte epische Erzählungen. Wieland hatte den *Idris* wie den *Neuen Amadis* als *capriccio* bezeichnet. Beide Verwendungen – im übrigen von der italienischen Literatur mehr bestimmt – blieben im Bereich des Epischen, und beide Arten hat Goethe fortgesetzt, als er sich 1784 der Stanze zuwandte: die Form des ernsten Epos mit den *Geheimnissen*, die andere[1] mit dem *Tagebuch* von 1810, das Goethe trotz der Überhöhung, die es zu einem seiner echtesten Werke macht, um der thematischen Gewagtheit willen nie veröffentlicht hat. Aber er hat der Stanze schon im Jahre 1774 neue Möglichkeiten zu verschaffen gesucht. Die *Zueignung*, zwar zunächst im Zusammenhang mit den *Geheimnissen* entstanden, benutzte das Epische nur als Einkleidung, um Auffassungen vom Wesen der Poesie auszusprechen oder anzudeuten. Beherrschend ist das Symbol des Schleiers, den die *Wahrheit aus Morgenduft und Sonnenklarheit webt* und dem Dichter darreicht. Daneben aber mag ihm die Eignung der Stanze als lyrische Form, genauer gesagt: als Form der feiernden Spruchdichtung aufgegangen sein. Ein Paralipomenon zu den *Geheimnissen*, aus einer einzigen Strophe bestehend, war als dankbares Bekenntnis seiner Liebe zu Frau von Stein völlig in sich beschlossen, wurde freilich erst 1820 veröffentlicht. Aber was so machtvoll und in verschiedenen Richtungen begonnen war, wurde zunächst nicht fortgesetzt. Auf der italienischen Reise entstanden keine Stanzen, und das Jahrzehnt nach der Heimkehr war von den antiken Maßen des Hexameters in der Epik, des Distichons in Spruch- und Lehrdichtung beherrscht. Erst 1797 wandte sich Goethe von neuem der Stanzendichtung zu: mit dem *Prolog*[2] zum

[1] Neben Heinse und Wieland mag ihn noch ein zeitgenössischer Italiener in diesem Gebrauch der Stanze bestärkt haben. In Italien hörte Goethe den Abbate Giambattista Casti eine Novelle vortragen, *die nicht sehr ehrbar, aber außerordentlich schön in Ottave rime geschrieben ist.*

[2] Es ist kaum anzunehmen, daß Goethe zu solchem Gebrauch durch den Stanzenprolog des Poliziano zu seinem *Orfeo* angeregt worden ist. Eher darf man, worauf mich Dr. Luciano Zagari freundlich hinweist, an die prologartigen Anfänge der Gesänge in Ariosts *Rasendem Roland* denken.

Faust[3]. Die Strophe findet sich bis in die Mitte der 20er Jahre nun relativ häufig. Im 2. Teil des *Faust* ist sie nicht mehr vertreten. An der Stelle, da wir sie fast erwarten, gebraucht Goethe Terzinen: im Eröffnungsmonolog Faustens.

Es hält nicht schwer, Goethes Stanzen in Gruppen zu ordnen. Er verwendet die Form

1. in Epen: *Geheimnisse*, *Das Tagebuch;*

2. a) in Prologen und Epilogen: *Zueignung*, *Zueignung* zum *Faust*, *Abschied* (Epilog zu *Faust* I), Epilog zu Gotters *Stolze Vasthi*, Epilog zu *Was wir bringen* (Lauchstädt), *Epilog zu Schillers Glocke*, Prolog zu *Des Epimenides Erwachen;* in freier Form im Vorspruch zu den *Wanderjahren* („*Wandersegen*") und im *Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters 1821;*

2. b) in Festspielen und zur Deutung von Maskenzügen: *Was wir bringen* (Lauchstädt), *Was wir bringen* (Halle), *Des Epimenides Erwachen*, *Maskenzug* (1798), *Maskenzug* (1802), *Maskenzug: Die romantische Poesie* (1810), *Maskenzug* (1818);

3. a) in großen Gedichten: (*Zueignung*), (*Epilog zu Schillers Glocke*), *Urworte;* in freierer Form: *Ilmenau*, *Howards Ehrengedächtnis*, *Trilogie der Leidenschaft.*

3. b) in Widmungsgedichten: *Einer hohen Reisenden* (1808), *Der Kaiserin Platz* (1810), *An die Kaiserin von Österreich* (1812), *An den Kaiser von Österreich* (1812), *An die Kaiserin von Frankreich* (1812), *Bilderszenen* (1816 und 1817), *Herrn Staatsminister von Voigt* (1816), *Der Abwesende dem Maskenfeste* (1818), *Einer Gesellschaft versammelter Freunde* (1823), *Zum 2. 2. 1824*, *In das Stammbuch der Frau Hofmarschall von Spiegel* (1824); in freierer Form z. B. in den Versen *Zu meinen Handzeichnungen.*

Der Überblick läßt etwas von dem Wesen, dem Ethos erkennen, das Goethe der Stanze zuschreibt. Sie ist ihm das geeignete Maß für Sprechdichtung, für mit klangvoller Stimme vorgetragene Dichtung. In einem großen Raum, ja in einem festlichen Raum soll die Stanze erklingen, als feierlicher Prolog und Epilog, bei Festspielen und Maskenzügen vor dem Hof. Und sie ist die ge-

[3] Man überschaut Beginn, Ablauf und Umfang der Goetheschen Stanzendichtung in der gründlichen Studie von Werner Simon, *Zu Goethes Stanzendichtung*, in: *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur*, Festschrift für Leopold Magon, Berlin 1958. Der Verfasser bekennt gerne, daß er diesem Aufsatz viele Anregungen und vor allem den Anstoß zu den folgenden Betrachtungen verdankt, die als Weiterführung der Simonschen Ansätze gemeint sind. Anregend wirkt vor allem, daß W. Simon sich nicht auf die strenge Stanze beschränkt, sondern einige Gedichte einbezieht, deren Form sich „der Stanze nähert": sechs-, acht- und mehrzeilige Strophen aus Reimpaaren (*Howards Ehrengedächtnis*), sechszeilige Strophen des Typus ababcc (*Marienbader Elegie*) und einige andere, z. T. noch freiere Strophen. Simon ist auch die Feststellung gelungen, daß nicht erst Rückert und Platen mit der genauen Nachbildung des italienischen Elfsilbers begonnen haben — also durchgängig weibliche Zeilen dichtend —, sondern Goethe, und zwar mit dem *Tagebuch* von 1810.

eignete Form, wenn hohen, wenn höchsten Standes Personen angesprochen werden, denn ihre Gegenwart will gefeiert werden. Wir kommen damit zu einer weiteren Bestimmung: die Stanze ist nicht nur das Maß für Sprechdichtung, sondern Spruchdichtung. Sie nennt, sie deutet. Freilich nicht wie das Epigramm, das den Sinngehalt einer Erscheinung auf prägnante Weise ins Allgemeine hin ausspricht. Die Stanze deutet, verkündet; ihr Sprechen kommt aus einem höheren Wissen, und sie spricht von Höherem .Wir wenden uns im folgenden kurz den Themen und dann dem Sprechenden zu.

Die markantesten Widmungsgedichte gehören zu den Karlsbader Gedichten von 1812. Sie sind an Majestäten gerichtet[4]: *Zu würdiger Beachtung / Des Augenblicks und ewiger Betrachtung.* Bildsprache aus feiernder Barockpoesie scheint von neuem lebendig zu werden: die Angesprochenen sind höhere Wesen (*nach Götter Art;* Maria, die Königin der Frauen, ist *deinesgleichen*); als Sonne wird der Kaiser gedeutet, als Gestirne die hohen Frauen. Aber die Bilder entfalten sich. Was die Majestäten wirken, ist Ordnung, Klärung, ja Verklärung:

Wohin du trittst, wird uns verklärte Stunde,
Dir leuchtet Klarheit frisch vom Angesicht.
(*Einer hohen Reisenden*)
Sie kläre, wenn die Welt im Düstern banget
Den Himmel auf zu ew'gem Sonnenschein!
(*An die Kaiserin von Frankreich*)

So erklingt auch, an bedeutsamer Stelle, ein Wort wieder, um die Wirkung der hohen Frauen auf die gegenwärtige Menge anzudeuten: das Wort *Entzücken.* Die Gegenwart der Hohen hebt die Menschen über sich selbst.

1805 war im *Epilog zu Schillers Glocke* der Freund als höheres Wesen gedeutet worden. Während hinter ihm das Gemeine, *das uns alle bändigt,* die Nacht, *die uns entkräftigt,* zurückblieben, hatte er den Weg ins *Ewige* des Wahren, Guten, Schönen gefunden, ins *Klare* (wiederum ein Leitwort des Gedichtes). *Der Verklärte,* so schloß das Gedicht 1805, *findet sich hier schon verklärt;* die Schlußzeilen der 1815 hinzugefügten Stanzen lauten:

Er glänzt uns vor, wie ein Komet entschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.

Der zweite Themenkreis, der in Stanzen gedeutet und gekündet wird, sind Dichtungen und Dichtformen (Oper, Epos, Tragödie), ist im weiteren Sinne die Dichtung überhaupt. Die Stanze wird da zur *Poesie der Poesie.* Wir dürfen die deutenden Verse zu Maskenzügen hinzurechnen, denn Maskenzüge sind in Goethes Auffassung ein Bild der Poesie. Der Maskenzug von 1810 war ein

[4] Die drei Gedichte an den Kaiser von Österreich, die Kaiserin von Österreich, die Kaiserin von Frankreich, mit zusammen 26 Stanzen, sind in kurzer Zeit entstanden; am 5. 6. 1812 erhält Goethe den *Antrag,* am 9. 6. liegen sie in Reinschrift vor.

Zug der *romantischen Poesie*, der von 1818 stellte vor allem die in Weimar entstandenen Dichtungen Wielands, Herders, Goethes und Schillers vor. Die Deutung wählte in dem Augenblick die feierliche Stanze, da zu Beginn die *drei Dichtarten* auftraten (aber nur Epos und Tragödie gebrauchen die strenge Stanzenform) und da gegen das Ende hin Schillers Tragödien darzustellen waren.

Es genügt, die Auffassung von der Kunst, wie sie sich in den Stanzendichtungen kundgibt, in großen Zügen anzudeuten.

Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit,

so hieß es in der *Zueignung* von 1784; im *Maskenzug* von 1802:

Doch hat uns erst der Muse Blick getroffen,
Die dem Gefährlichsten sich zugesellt,
Dann stehet uns ein andrer Himmel offen,
Dann leuchtet uns die neue schönre Welt.

Von der *Himmelslust* der Musen spricht auch der *Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters 1821*[5]. Ein höherer Bereich öffnet sich in der Dichtung. Wie Klarheit, Ordnung, *Verein*, Teilhabe am Höheren ihr Wesen ausmacht, so wirkt sie klärend, ordnend, vereinend, teilhabegewährend, und

Nicht etwa flüchtig wird's vorbeigeführt;
Was heute wirkt, es wirkt auf's ganze Leben.

Von einem Hohen, Geheimnisvollen ist zu künden, und so ist die Sprache solcher Stanzen gelegentlich dunkel und rätselhaft. *Ein schwierig Rätsel, rätselhaft zu lösen* wird von der Schillerschen Schicksalstragödie gesagt (*Maskenzug* 1818), und in den Zug der *romantischen Poesie* hat Goethe mit der geheimnisvollen Gestalt des Elberich ein *Rätsel* gemischt, von dem es im Kommentar zur Jubiläumsausgabe heißt: „Die richtige Lösung ist noch zu finden".

Einen dritten Themenkreis bilden schließlich Urphänomene: *Daimon*, *Tyche*, *Eros*, *Anangke*, *Elpis*, wie sie die Stanzen der *Urworte* geheimnisvoll deuten, die Wolkenbildung, wie sie in *Howards Ehrengedächtnis* nach der von dem Engländer vorgeschlagenen Ordnung beschrieben und auch wiederum gedeutet wird. Goethe hat die beiden schon durch ihre zyklische Anordnung verwandten Gedichte in dem Abschnitt *Gott und Welt* nebeneinander gestellt. *Aus Wolkendecke, Nebel, Regenschauer | Erhebt sie uns*, so heißt es von der Hoffnung in der letzten Stanze der *Urworte*, – *Ein Flügelschlag! und hinter uns Äonen.* Von Nebel, Wolke, wütenden Donnerwettern spricht auch das *beflügelte Lied* zu Ehren Howards und schließt: *Der Geist will aufwärts, wo er ewig bleibt.*

Ein geheimer Einklang der drei Themenkreise und damit der gesamten Stanzendichtung Goethes deutet sich an, aber bevor wir dem nachlauschen, achten

[5] Er ist größtenteils in einer stanzenartigen Strophe verfaßt.

wir noch auf den jeweils die Stanzen Sprechenden. Ein Gegenbeispiel mag uns seine Bestimmung erleichtern. Die stanzenartige Strophe vor den *Wanderjahren* lautet:

Die Wanderjahre sind nun angetreten,
Und jeder Schritt des Wand'rers ist bedenklich.
Zwar pflegt er nicht zu singen und zu beten;
Doch wendet er, sobald der Pfad verfänglich,
Den ernsten Blick, wo Nebel ihn umtrüben,
Ins eigne Herz und in das Herz der Lieben.

Ein sehr persönlicher Sprecher wird spürbar; vom eigenen Herzen, von dem Herzen der Lieben kann die Rede sein. War ein so intimer, persönlicher Ton der Grund, daß eben nur eine Abart der Stanze verwendet wurde? Der Sprecher anderer Prologe, der *Zueignung* etwa oder der *Zueignung* zum *Faust* oder der beiden Stanzen zum *Epimenides*, obwohl noch stärker oder schwächer als Person spürbar, spricht stets als Dichter und damit im Augenblick der Teilhabe. Selbst in den Karlsbader Gedichten, in denen sich der Sprecher zum Dolmetsch der erwartungsvollen Menge macht, wird hinter ihm ein Höheres ahnbar: *Das Lied* spricht oder *die Muse*. Der Geist einer Dichtung oder der Geist der Dichtung überhaupt erscheint immer wieder als Sprecher der Stanzen, oft als Muse und mehrfach als solche leibhaft hervortretend (im Anfang des *Epimenides*, im *Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters*). Häufig auch werden die Stanzen vom Epos und der Tragödie gesprochen (*Was wir bringen*, [Lauchstädt]; *Maskenzug* 1818). Oder sie werden mythologischen Gestalten und antiken Göttern (Aurora, mehrfach Merkur) zugeteilt. So hat Goethe auch für die *Urworte* die Rolle eines persönlichen Sprechers vermieden; mit zarter Konsequenz erläutert er als Kommentator das, was *die Strophe* sagt. Die *Urworte* sprechen sich durch einen Vermittler aus, dem sie sich offenbart haben. So ist also die Stanze für Goethe die Form, in der sich, zumeist bei festlichen Gelegenheiten und in feierlicher Rede, die Teilhabe am Höheren deutend und verkündend kundgibt. Aber der vage Begriff des „Höheren" läßt sich für die Stanzendichtung Goethes noch genauer bestimmen, und zwar durch eine Betrachtung der Sprache und der Bildlichkeit.

In Goethes frühestem Gedicht in Stanzen, der *Zueignung*, steigt der Dichter am frühen Morgen den Berg hinauf. Aber die Luft trübt sich; Nebel ziehen sich in Streifen empor, von Wolken und Dämmerung wird gesprochen. Doch der Nebel, der *Duft*, dessen Bildung so genau beschrieben wird, ist mehr als bloßer Nebel. Die göttliche Erscheinung vermag ihn zu ergreifen und ihn, der nun zum *Morgenduft*, zur Verworrenheit des Irdischen geworden ist, mit der von oben stammenden *Sonnenklarheit* zusammenzuweben zum *Schleier* der Dichtkunst, deren geheimnisvolles Doppelwesen: irdisch wie himmlisch, verworren wie klar, täuschend wie offenbarend, verhüllend wie enthüllend, sich im Symbol kundgibt.

In einem der spätesten, freilich nur stanzenartigen Gedichte, *Howards Ehrengedächtnis*, wird uns wiederum die Bildung eines Nebels beschrieben:

Wenn von dem stillen Wasserspiegel-Plan
Ein Nebel hebt den flachen Teppich an...
Dann hebt sich's wohl am Berge, sammelnd breit
An Streife Streifen...

Wir verfolgen, wie sich – eben gemäß der von dem Engländer aufgestellten Typologie – der neblige Stratus aufsteigend zum Cumulus, dann zum Cirrus formt, um sich schließlich, durch *Erdgewalt herabgezogen*, im Nimbus als regnerisches Unwetter zu entladen. War es die dringliche Genauigkeit in der Beschreibung, gefordert vom Zweck, die neue Lehre darzustellen, die Goethe vom Gebrauch der strengen Stanze zurückhielt? Denn die verlangte einen anderen Sprecher, ein anderes Thema und eine andere Sprache. Aber Goethe wählt immerhin ein stanzenartiges Versmaß, und der Kommentar, den Goethe selber gab, die Stellung, die er dem Gedicht anwies (hinter den *Urworten* im Abschnitt *Gott und Welt*), und schließlich sprachliche Züge im Gedicht selber verraten eine höhere Bedeutung des gegenständlichen Vorgangs. Das Gedicht schließt:

Doch mit dem Bilde hebet euren Blick!
Die Rede geht herab, denn sie beschreibt;
Der Geist will aufwärts, wo er ewig bleibt.

Goethe fügt noch ein Gedicht *Wohl zu merken* an, in dem er sich an den Maler und Poeten wendet. Solche *Charaktere*, solche geprägten Formen, wie Howard sie entdeckt und beschrieben habe, sollte der Künstler wohl wahrnehmen und darstellen. Seine eigentliche Aufgabe aber bleibe, die Verbindung herzustellen, die Charaktere einzuordnen in das Ganze der Welt, das *Übergängliche* zu fühlen und zu bilden. So war schon im vorangehenden Gedicht die Substanz des steigenden Nebels als *edler Drang* und *tüchtiger Gehalt* bezeichnet worden, mit einer Wendung also, die Goethe damals so gern für ein Element der Dichtung gebrauchte. Der Nebel steht auch in diesem Spätgedicht in einem symbolischen Zusammenhang mit der Dichtung.

In den Stanzen aber zwischen dem frühen und dem späten Gedicht erscheint immer wieder das Bild des *Nebels* (mit dem Wortfeld *Wolke, Dämmerung, Trübe, verworren*), und immer wieder in dem Vorgang der *Klärung, Aufklärung, Verklärung*. Wir tragen einiges zusammen. Das Gedicht, mit dem sich Goethe nach dem Jahrzehnt der antiken Verse von neuem der Stanze zuwendet (*Zueignung* zum *Faust*), beginnt gleich mit unserem Bilde:

... so mögt ihr walten
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt[6].

[6] Wenn Goethe in einem Brief an Schiller (22. 6. 97) davon spricht, daß ihn *unser Balladenstudium ... wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg* [des *Faust*] gebracht habe, so gerät man in

n *Was wir bringen* (Lauchstädt) wird in den abschließenden Stanzen das Bild es Nebels sofort metaphorisch verwendet (*Todesnebel, Höllenqualm und Grauen*) und steht für die Verworrenheit der Gegenwart, in die aus *höheren Regionen* gleichwohl mit dem *Reinen* ein neuer *Himmel* gebracht werden kann. m ähnlicher Metaphorik gebraucht es die Muse in den Stanzen, die des Epimenides Erwachen einleiten. Wir übergehen einige Beispiele oder Anklänge in en *Maskenspielen*[7], weisen auch nur flüchtig zurück auf früher zitierte Verse us dem Epilog zu Schillers *Glocke* oder den Widmungsgedichten (überall vollieht sich die Aufklärung des Nebligen, Dunstigen, Trüben, Dämmerungshafen durch ein Sonnenhaftes als Vorgang) oder auf die Verse des Wandersegens:

Doch wendet er, sobald der Pfad verfänglich,
Den ernsten Blick, wo Nebel ihn umtrüben,
Ins eigne Herz und in das Herz der Lieben.

Wir halten uns auch nicht länger an der Stelle auf, da unsere Bilder zu Beginn es *Faust* II. aufleuchten und so deutlich auf die *Zueignung* zurückweisen:

Im Dämmerschein liegt schon die Welt erschlossen,
Der Wald ertönt von tausendstimmigem Leben,
Talaus, talein ist Nebelstreif ergossen,
Doch senkt sich Himmelsklarheit in die Tiefen,
Und Zweig und Äste, frisch erquickt, entsprossen
Dem duft'gen Abgrund, wo versenkt sie schliefen,
Auch Farb' an Farbe klärt sich los vom Grunde . . .

s ist das Raumbild, dem sich der von der Sonne geblendete Faust wieder zuendet und an dem er nachsinnend das Leben als farbigen Abglanz begreift. agegen verweilen wir bei der letzten Strophe der Urworte:

Elpis, Hoffnung
Doch solcher Grenze, solcher eh'rnen Mauer
Höchst widerwärt'ge Pforte wird entriegelt,
Sie stehe nur mit alter Felsendauer!
Ein Wesen regt sich leicht und ungezügelt:
Aus Wolkendecke, Nebel, Regenschauer
Erhebt sie uns, mit ihr, durch sie beflügelt –
Ihr kennt sie wohl, sie schwärmt durch alle Zonen –
Ein Flügelschlag! Und hinter uns Äonen.

Versuchung, die so deutlich zweigeteilte Strophe in den vier Goetheschen Balladen des Jahres 1797, am deutlichsten in *Der Gott und die Bajadere*, in denen sich jeweils eine irdische Verworrenheit durch Eingreifen höherer Mächte klärte, als ein Präludieren auf die Stanze hin zu belauschen.

Maskenzug von 1818: *Wenn .. sich ... Umblick von den Höhen mit schwer gesenkter Nebelschichte deckt, ... alsdann vernimmt ein so bedrängtes Flehen Religion allein von ewigen Höhen* (Stanzen der Aurora).

Goethe hat in seinem Kommentar (*Kunst und Altertum* II, 3) den zyklischen Zusammenhang der fünf Stanzen betont: *Diese wenigen Strophen enthalten viel Bedeutendes in einer Folge, die, wenn man sie erst kennt, dem Geiste die wichtigsten Betrachtungen erleichtert.* Die vierte Stanze hatte den Kreislauf von *Dämon*, *Tyche*, *Eros* und *Anangke* beschlossen und an den *Anfang* zurückgeführt, ja die Gebundenheit des Willens an ein ihm fremdes Gesetz, seine Scheinfreiheit, fast grausam betont. Nun, in der fünften Stanze, wird von einer kosmischen Macht gesprochen, die uns aus Nebel und Wolkendecke, aus Raum und Zeit zu erheben vermag. Wir dürfen schon, die Bildlichkeit fortsetzend, hinzufügen: in eine *Sonnenklarheit. Ihr kennt sie wohl*, so wird gesagt, aber kennen wir die *Hoffnung*, die der Titel nennt? Ausführlich hat Goethe in seinem Kommentar die ersten vier *Urworte* erläutert, bei dem letzten heißt es: *Wie froh eilen wir daher zu den letzten Zeilen (Elpis, Hoffnung), zu denen jedes feine Gemüt sich gerne den Kommentar sittlich und religios zu bilden übernehmen wird.* Gerade bei diesem *Urwort*, das er selber den vier aus den antiken Texten gewonnenen hinzufügte, das ihm als Benennung der erhebenden, die irdische Bedingtheit sprengenden Macht besonders wichtig war, das er an den Schluß des Zyklus setzte, gerade da verstummt Goethe in einer verbindlichen Geste. Wer ist die *Hoffnung*?

Es wäre völlig ungemäß, wollten wir sie zu definieren oder ihre Bildlichkeit allegorisch auszudeuten versuchen. Leichter ist zunächst zu sagen, was sie nicht ist: nämlich nicht die Hoffnung, die einer hegt oder die er sich macht, wenn etwas mißlich steht. Von der ersten Weimarer Zeit an bis zum *Faust* II hin, in dem *Furcht* und *Hoffnung* als *zwei der größten Menschenfeinde* von der *Klugheit* in Ketten gehalten werden, ließen sich recht kritische Äußerungen über die *Hoffnung* als subjektive Illusion und Weltverstellung zusammentragen. Die *Hoffnung* der *Urworte* ist eine sphärische, mit magischer Kraft ausgestattete Macht, die durch alle Zonen schwärmt, sich also unberechenbar bei jedem Volke offenbaren kann. Sie erhebt aus Nebel und Wolkendecke: das ist nicht Gegnerschaft, sondern sie wird da wirksam, wo Nebel und Wolkendecke einhüllt. Sie ist die Aufhellung des Trüben, die Verwandlung des Dunstigen in Klarheit, die Enthüllung der Verhüllung. Die Schlüsse der beiden zyklischen Gedichte, die Goethe nebeneinander gestellt hatte, weisen aufeinander: Die *Hoffnung* ist das Urphänomen jenes *Übergänglichen*, das dem Poeten *luftige Welten* erteilt, während ihm die Umwelt das Abgesonderte der *Charaktere* bietet. Wir müssen freilich auch den Schluß des zweiten Gedichtes (*Howards Ehrengedächtnis*) heranziehen: Die *Hoffnung* erhebt in jenes *Aufwärts*, wo der Geist *ewig bleibt*. Und nun erlaubt uns unsere Beobachtung, daß die Stanze bei Goethe von der *Zueignung* an immer wieder die Nebel-, Wolken-, Schleier-Bildlichkeit trägt, in über sich und zwar auf das Geheimnis der Poesie weisender Bedeutsamkeit, eine Einsicht: daß die Schlußstrophe der *Urworte*, deren

Folge jetzt verständlicher wird, auf das Wesen der Poesie deutet[8]. Die Macht der Hoffnung offenbart sich am reinsten und am mächtigsten in der Poesie[9].

Die Hoffnung tritt in einem Goetheschen Werke, in *Des Epimenides Erwachen*, personifiziert auf. Wenn sie da ihr Wesen deutet, so bestätigt sie sich als das *Übergängliche*[10]:

Denn wie ich bin, so bin ich auch beständig,
Nie der Verzweiflung geb ich mich dahin;
Ich mild're Schmerz, das höchste Glück vollend' ich;
Weiblich gestaltet, bin ich männlich kühn.
Das Leben selbst ist nur durch mich lebendig,
Ja über's Grab kann ich's hinüberziehen,
Und wenn sie mich sogar als Asche sammeln,
So müssen sie noch meinen Namen stammeln.

Zugleich bestätigt sie ihr Walten in der schöpferischen Tat wie in der Poesie. Der *Hoffnung* gelingt es, nachdem *Glaube* und *Liebe* überwunden sind, nun ihrerseits den Dämon der Unterdrückung zu überwinden, indem sie dessen *Einbildungskraft* Visionen[11] vorspiegelt. Und wenn sie in Stanzen spricht, so stellt sich der Bezug zu der einzigen anderen Gestalt her, die in dem Festspiel Stanzen sprechen darf: der *Muse*.

Durch Nebelrauch verwirrt die *Hoffnung* die *Einbildungskraft* des Dämons. Ist es Trug, ist es Wirklichkeit, was sich ihm darstellt? Wo die *Hoffnung* nicht hilft zur *Klarheit* klärt, da irrt die *Einbildungskraft* zwischen *Lüge* und *Wahrheit*. Die Phantasie, wenngleich eine höhere Macht (und schon vom jungen Goethe als Göttin gefeiert), ja eine Macht, die gerade in die Sphäre der Poesie und damit der *Hoffnung* gehört, ist, wo sie eigenmächtig herrschen darf, verwirrend. Sie bedarf der Lenkung, und nun löst sich wohl das *Rätsel*, das Goethe

Goethe wird sich des Anklangs gefreut haben, der bei der Folge der beiden zyklischen Gedichte entstand: das *beflügelte Lied*, mit dem er Howard danken will, weist auf den *Flügelschlag* in der letzten Zeile der *Hoffnung*-Stanze zurück und enthüllt gleichsam etwas von deren Wesen.

Daß die Hoffnung auch den „bergenden Muttergrund" der schöpferischen Tat bildet, haben W. Danckert, *Goethe*, 1951, S. 513 und vor allem W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II*, 2. Aufl. 1957, S. 106ff. nachgewiesen. Der Goetheschen *Hoffnung* entspricht in wesentlichen Zügen Richard Wagners *Wahn*.

Weitere Belege gibt zur *Hoffnung* E. Trunz in dem Kommentar zu den *Urworten*, Hamburger Goethe-Ausgabe I, S. 568f.

Auch dabei erweist sich das Nebelhafte als ihr zugehörig. Der Dämon der Unterdrückung sagt:

Doch welch ein Nebel, welche Dünste
Verbergen plötzlich die Gestalt! ...
Verdichtet schwankt der Nebelrauch und wächst
Und webt, er webt undeutliche Gestalten,
Die deutlich, doch undeutlich, immerfort
Das Ungeheure mit entfalten.
Gespenster sind's, nicht Wolken, nicht Gespenster,
Die Wirklichen, sie dringen auf mich ein.
Wie kann das aber wirklich sein,
Das Webende, das immer sich entschleiert? ...

mit der Elberich-Gestalt in den *Maskenzug* der *romantischen Poesie* unter die Gestalten gemischt hatte:

Elberich (Rätsel)
Im stillen aber herrschet über diese,
Und weit und breit, ein wundersames Haupt,
Scheinbar ein Kind und nach der Kraft ein Riese,
Das jeder leugnet, jeder hofft und glaubt;
Der Welt gehört's sowie dem Paradiese,
Auch ist ihm alles, ist ihm nichts erlaubt.
Verein es nur in kindlichem Gemüte
Die Weisheit mit der Klugheit und der Güte.

Es ist die poetische Phantasie, die Goethe hier in gehäuften Paradoxien verrätselt hat[12].

In einer Stanze – natürlich. Wenn wir einleitend feststellten, daß Goethe die Stanze gebraucht, um aus höherem Wissen von *Höherem* zu sprechen, so war das noch ungenau und unterschied Goethes Verfahren nicht hinlänglich von dem der Zeitgenossen. Ladislao Mittner hat nachgewiesen, daß auch die Romantiker die Stanze zur Aussprache „höherer" Gehalte benutzten; insbesondere habe Tieck mit den mystisch-asketischen Stanzen seiner *Genoveva* (1799) auf die Zeitgenossen gewirkt (vergleiche etwa die Stanzen vom Tode in Novalis' *Hymnen an die Nacht* oder auch Schiller in der *Maria Stuart* und der *Jungfrau von Orléans*. Wir können noch Zacharias Werner hinzufügen.)[13]. Goethe, so hat es sich aus unseren Betrachtungen ergeben, gebraucht die Stanze, um immer wieder auf das *Höhere* der Poesie zu deuten. Wenn er in den Widmungsgedichten die Stanze als Form zur Ansprache an Majestäten wählt, so läßt sich solche Thematik als Sproßform des zentralen Themas verstehen. Es ergab sich weiterhin, daß Goethe immer wieder in seinen Stanzen und stanzenähnlichen Gedichten die Bildlichkeit des *Nebels* auf die Geheimnisse jenes *Höheren* weisen ließ, oder vielmehr den Übergang des *Nebels*, der schon die Sonne ahnen läßt, in die *Klarheit* des Tages. Es ist eines der großen Goetheschen

[12] Goethe griff dabei mit der Gestalt des Zwerges und dessen Paradoxien auf früher Gedichtetes zurück, die Lösung des Elberich-Rätsels eigentlich leicht machend. In dem Festspiel *Was wir bringen* (Lauchstädt) hatte Merkur einen heranlaufenden Knaben gedeutet:

Den Augenblick benutz ich, euch zu sagen:
Daß wir, die Phantasie euch darzustellen,
Ein schäckig Knäblein mit Bedacht gewählt.
Dies Zwerglein, wenn es ungebunden schwärmt,
Macht Glück und Unglück, wie dem Augenblick beliebt.

Aber der *schäckige* Knabe ist auch zu bändigen. In diesem Augenblick, wie erleben ihn auf der Bühne, entsteht eine neue Schöpfung, das Kunstwerk, in dem das Ungeordnete geordnet und das Trübe geklärt wird: *Und alles löst sich auf im Guten wie im Schönen*, wie es in den abschließenden Stanzen heißt.

[13] L. Mittner, *Ambivalenze romantiche*, Messina 1954, Kapitel: La romantizziazione dell' ottava italiana; vgl. auch L. Mittner, *Galatea*, DVjS 27, 1953, S. 571 ff.

ymbole. Als er in der Frühe des 18. September 1797 – desselben Jahres, in em er sich mit der *Zueignung* zum *Faust* wieder der Stanzendichtung gab – ei Schaffhausen beobachtete, wie sich der *Dampf* des Rheinfalls mit dem *Nebel* ermischte und mit ihm aufstieg, einen klaren Tag ahnen lassend, da vertraute r dem Tagebuch an: *Gedanke an Ossian. Liebe zum Nebel bei heftig inneren Empfindungen.*

Was aber, so wagen wir zum Schluß zu fragen, machte die Stanze geeignet, ich mit solchem Gehalt und solcher Bildlichkeit zu füllen? Goethe war im Gerauch der Versmaße von hellster Besonnenheit und äußerster Feinfühligkeit, nd es bedürfte gar nicht der Tagebucheintragung (vom 27. 4. 1810), um in nserem Falle zu beweisen, wie genau er die Stanze belauschte: *Über moralische Erzählungen in Stanzen, Inhalt, Form, Reime.* Am 21. 4. hatte er *Schlegels Rezension von Gries' Übersetzung des Ariost* gelesen; er selber schrieb in diesen agen die Stanzen des *Tagebuchs*, in denen er den Elfsilber der Italiener nun enau nachbildete. Goethe hat uns die Stanze nicht gedeutet. Aber dürfen wir rmuten, daß zu ihrer Eignung, jenen Gehalt und jene Bildlichkeit aufzunehen, die empfundene Symbolik in der Struktur der Stanze beitrug? Dreimal iederholte sich in ihr mit zunehmender Spannung eine Zeilengruppe und ührte dann zur Lösung, zur Ruhe und Klarheit in dem abschließenden, krönden Reimpaar. Form, Stoff und Gehalt – in Goethes Stanzendichtung hicken sie sich zueinander, fügen sie sich ineinander, durchdringen sie sich nander. Wenn Goethe später sein erstes Gedicht in Stanzen den *Sämtlichen Werken* als *Prolog* vorangestellt hat, so geschah es wohl um jener Strophe wilen, in der wir gleichsam eine Art Urstanze sehen dürfen:

Ich kenne dich, ich kenne deine Schwächen,
Ich weiß, was Gutes in dir lebt und glimmt!
– So sagte sie, ich hör sie ewig sprechen, –
Empfange hier, was ich dir lang bestimmt!
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt:
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Eichendorffs alter Garten

von

Oskar Seidlin (Columbus, Ohio)

Kaiserkron' und Päonien rot,
Die müssen verzaubert sein,
Denn Vater und Mutter sind lange tot,
Was blühn sie hier so allein?

Der Springbrunn plaudert noch immerfort
Von der alten schönen Zeit,
Eine Frau sitzt eingeschlafen dort,
Ihre Locken bedecken ihr Kleid.

Sie hat eine Laute in der Hand,
Als ob sie im Schlafe spricht,
Mir ist, als hätt' ich sie sonst gekannt –
Still, geh vorbei und weck' sie nicht!

Und wenn es dunkelt das Tal entlang,
Streift sie die Saiten sacht,
Da gibt's einen wunderbaren Klang
Durch den Garten die ganze Nacht[1].

I.

Das Lied vom alten Garten erscheint als Arie in der Erzählung *Die Entführung*[2]. Daran wäre nun gewiß nichts Auffälliges; denn die schönsten Eichendorffschen Gedichte haben ihren Platz in seinen Prosawerken, ohne daß sich im einzelnen entscheiden ließe, ob das Lied mit der Erzählung geboren oder

[1] Eichendorff, *Werke*, Cotta 1953, I, 343. Alle Texthinweise beziehen sich auf diese Ausgabe, wobei der Band *Gedichte und Epen* als I, der Band *Erzählende Dichtungen* als II gezählt wird. Ich ziehe aus rhythmischen Gründen die Liedfassung in der Gedichtsammlung der Version, die in der Novelle *Die Entführung* erscheint (II, 870), vor (*Springbrunn* statt *Springbrunnen*).

[2] In engem Zusammenhang mit Inhalts- und Problemführung der Erzählung behandelt Josef Kunz das Gedicht in seinem Buch *Eichendorff: Höhepunkt und Krise der Spätromantik*, Oberursel 1951, S. 49–53. Wenn meine Interpretation des Liedes auch ganz andere Wege geht, so fühlt sie sich doch an manchen Stellen Kunz' Ausführungen dankbar verpflichtet. Wenig ergiebig, weil nur an Äußerem haftend, ist die Analyse Otmar Bohuschs in *Wege zum Gedicht*, hrsg. von R. Hirschenauer und A. Weber, München 1956, S. 208–211. Nicht mehr als eine Textwiedergabe und -paraphrase bieten Herbert Cysarz, *Sieben Wesensbildnisse*, Brünn/München 1943, S. 127–128 und Hans W. Fischer *Begegnung mit Gedichten*, Berlin/Darmstadt 1952, S. 275–279, der überdies (und warum wohl?) das Gedicht in eine Gruppe von „Nachtliedern" einordnet.

rst nachträglich in den Erzähltext eingefügt wurde. Auch die Art, wie unser edicht in die Prosa eingelassen ist – nämlich so, daß zuerst die Eingangsrophe eingerückt wird, dann nach einer kurzen Wiederaufnahme des erzähnden Berichts die restlichen drei –, mag auf einen flüchtigen Blick dem Lied eine Sonderstellung einräumen; häufig genug findet sich doch bei Eichenorff die stückhafte Darbietung eines in sich geschlossenen poetischen Gebildes. ber wo immer es geschieht – und Beispiele bieten sich in seinem frühesten oman nicht weniger als in seiner spätesten Novelle an –, so ist doch sonst e Voraussetzung eine andere. Es handelt sich bei einer solchen stückhaften iedaufteilung in fast allen Fällen um eine offene oder verdeckte Dialogsituaon: entweder so, daß zwei Stimmen die Strophen des einen Gedichts übernehmen und im Wechselgesang vortragen, wie etwa das *Waldgespräch* in *Ahung und Gegenwart* (II,184); oder so, daß eine Stimme, mag sie nun identifiert sein oder unerkannt aus dem Dunkel dringen, für einen Hörer singt, in elchem Falle dann die strophentrennende Prosa etwas über den Singenden, inen Standort und seine Vortragsweise, oder über den Hörenden, seine Seembewegung und Reaktion, auszusagen weiß, wie etwa bei dem Gedicht *Lokng* in *Dichter und ihre Gesellen* (II,572).

Um das Lied vom alten Garten aber, das genau in der Mitte der Entführngsnovelle erklingt (II,870), ist es anders bestellt. Diana singt es für sich und sich, die Verhaltensweise also ist rein monologisch. Und doch: durch die osaunterbrechung zwischen erster und zweiter Strophe rückt es in eine Dartungsform, die Eichendorff fast ausschließlich dialogischer Situation vorbelt. Nun ließen sich freilich aus solch bloßer Analogie keine Schlüsse ziehen, nn unser Gedicht selbst keine Handhabe böte. Das aber tut es. Nachdem ana nämlich das Lied zu Ende gesungen hat, fährt der Erzählbericht so fort: *ch weckte sie doch*", *sagte sie*, „*wenn ich sie so im Garten fände, und spräche t ihr*". Diana also gibt auf ihr eigenes Lied, auf die Liedzeile *Still, geh vor- und weck' sie nicht!*, Antwort und schafft ein Spielfeld von Stimme und genstimme (Gegen-Stimme im ganz wörtlichen Sinn), in dem das Gedicht gentümlich angesiedelt ist. Auch hier noch ließe sich einwenden, daß wir bei cher Argumentation über unser Gedicht hinausschreiten, umrahmendes Maial in den geschlossenen Kreis des poetischen Gebildes hineinziehen. Aber sere Beobachtung bestätigt sich im Gedicht selbst. Die soeben angezogene ile *Still, geh vorbei und weck' sie nicht!* lebt in demselben Zwielicht von Monogischem und Dialogischem, von dem wir sprechen. Sie ist als Selbstverwarng an das im Lied sprechende Ich gerichtet, aber sie wendet sich in ihrer imrativischen Form an ein imaginäres Du, an jedes imaginäre Du. Das Ich redet h als Du an, teilt sich in ein Sagendes und Hörendes, besitzt also doppelte genwärtigkeit; aber das gemeinte Du ist das eigene Ich, ist mit ihm identisch, t in der Selbstgegenwärtigkeit des Singenden. Es handelt sich also um zwiche Gegenwärtigkeitsformen; sie würden, wollte man sie ins Personale über-

tragen, als Ich und Du zu bezeichnen sein; übersetzte man sie ins Räumliche, so ergäbe sich ein Hier und Dort. Aber weder die Transposition ins Personale noch die ins Räumliche ist zulässig, weil das Gedicht selbst dazu keine Handhabe bietet. Wäre es möglich, daß diese zwiefache Gegenwart zeitlicher Natur ist? Der Garten selbst wird darauf Antwort zu geben haben.

Aber ehe wir uns ihm zuwenden, ist das Element der doppelten Gegenwart an anderen Stellen aufzuweisen, die uns wieder auf die Nahtlinie zwischen Gedicht und umrahmender Prosa zurückverweisen. Das Lied vom alten Garten wird von Diana in dem Garten ihres Schlosses gesungen, in den sie am Morgen nach ihrer Ankunft hinaustritt. *Sie hätte ihn*, so hören wir, *beinah nicht wiedererkannt, so verwildert war alles, die Hecken unbeschnitten, die Gänge voll Gras, weiterhin nur glühten noch einige Päonien verloren im tiefen Schatten.* Die Verbindung zwischen Erzählsituation und Lied ist deutlich genug: Päonien hier wie dort, hier wie dort das Desolate eines Ortes, über den die Zeit hinweggeschritten ist, sich selbst überlassen (*Was blühen sie hier so allein?*), entzogen der Pflege derer, die dieser Gärten Hüter und Herren waren. Ein Spiegelbild, so könnte es scheinen, verdoppelte Gegenwart. Aber wenn auch die beiden Gärten, der wirkliche und der gesungene, so parallel gestaltet sind, sie können sich nicht einfach spiegeln, denn zwischen ihnen liegt das Element der Zeit. Der Garten nämlich, von dem Diana singt, ist ein „alter", ein früher, der aus der Erinnerung hervorsteigt. Eingeleitet wird das Gedicht mit den Worten: *Da fiel ihr ein Lied dabei ein*: Heraufholung eines ehemals Gekannten und Erlebten. So ergibt sich ein eigentümlicher Zeitbezug. Dianas Garten, so verwandelt und „neu", daß sie ihn kaum wiedererkennt, ruft einen alten ins Bewußtsein zurück, verweist auf ein Vergangenes, das sich im Gegenwärtigen wieder belebt hat. Unter dem Boden der Gegenwart west ein Altes, als ihr Modell gleichsam; sie kapselt Gewesenes ein, das im entscheidenden Moment durch sie hindurch sichtbar wird.

Damit aber ist das Ineinanderspiel der Zeiten noch nicht erschöpft. Dianas Garten, so hören wir, ist *verwildert*, verfallen dadurch, daß er schutz- und achtlos der Zeit überantwortet wurde. Gerade weil Zeit über ihn hinwegging, weil er ihrer Progression schonungslos preisgegeben war, kehrt er zu einem Urzustand zurück, der die Erinnerung an jenen anderen Garten, den alten des Liedes, wecken kann. In dem Maße also, in dem Zeit und Wachstum ihren ungestörten Verlauf nehmen, vollzieht sich die Verwandlung, durch die das Modell von ehedem transparent wird. Aber selbst dabei bleibt der Sturz in die Vergangenheit nicht stehen. Denn jener alte Garten, der sich aus dem Hintergrund der konkreten Umgebung, der realen Gegenwart, herauslöst, verweist selbst wieder auf Gewesenes. *Der Springbrunn plaudert* von Vergangenem, von einer abgelebten Urzeit, die von dem fließenden Wasser geheimnisvoll aufbewahrt wird. Daß dieses Ineinandergreifen der Zeitschichten, der Rückfall ins Ehemalige gerade dadurch, daß eine neue Zeitbewegung sich aktualisiert, im Bild

es *Springbrunnens* erscheint, ist von höchster poetischer Stimmigkeit. Denn as Strömen der Fontäne, ihr neuer Wassersturz ist ja die Wiederkehr der al-n Flut, die je und je auf dem Grunde lagert und die sich, ein ruhender Spiegel, uffüllt, indem sie sich in neuer Bewegung versprüht. Im Spiel des *Springbrun-ens* verwirklicht sich nicht nur die Kontinuität des Gewesenen, die Bewahrung es Einst, sondern der Strahl, der aus der Tiefe aufsteigt, fällt wieder in sich urück, ja sein Zurückfall ist seine Gegenwart. Gerade im Vollzug der Gegen-art ereignet sich das Ehedem, das in sie hineinragt.

Was im bildlichen Bereich der *Springbrunn* ausdrückt, das zeichnet im Sprach-chen die Wendung *noch immerfort* nach. In dem *noch* liegt die Verweisung auf as Vergangene, auf die *alte schöne Zeit*, beschlossen, die durch das *Plaudern* des *pringbrunnens* in die Gegenwart hinübergerettet wird; und das *immerfort* über-immt den Eindruck der sich selbst wiederholenden Kreisläufigkeit, der perma-enten Aktualisierung von Verflossenem, die der Strahl der Fontäne an sich ver-nschaulicht. Nun ist freilich diese Gedichtzeile von noch viel verblüffenderer ubtilität. Eine leichte Variation der Atemführung und Zäsurierung nämlich be-irkt, daß der Sinn und daß die Zeitbezüge, die in ihm beschlossen liegen, sich nft verschieben. Wir können lesen: *plaudert noch // immerfort* (etwa: x′⏑⏑ x′⏑⏑): amit vollzieht sich (in dem *noch*) der Verweis auf Gewesenes und (im *immer-rt*) der beharrliche Wiederholungsprozeß. Wir können aber auch lesen: *plau-rt // noch immer / fort* (etwa: x′⏑ ⏑x′⏑ x′) – wir können es, weil die letzte Silbe s Wortes *immerfort* als die Reimsilbe der Zeile akzenttragend sein muß, so aß sich der Rhythmus, der dem zusammengeschriebenen Wort gemäß wäre ′⏑⏑), notwendig verschiebt zu x′⏑x′ – und damit erfahren die Zeitvorstellungen ne behutsame Wandlung. Jetzt nämlich treten *noch* und *immer* zu der Kom-ination *noch immer* zusammen – eine bloße Unterstreichung des im *noch* be-hlossenen Gedankens –, das *fort* wird gleichsam frei und verbindet sich mit m Verb zu dem Kompositum *fort-plaudern*. *Immerfort*, unsere erste Lesung, utete auf nichts anderes als die reine Repetition des von dem Verb bezeich-ten Geschehens; die Wortzusammensetzung *fortplaudern*, unsere zweite Le-ng, aber bringt einen neuen Unterton. Er verleiht dem Verb eine Intentionali-t auf den Zeitverlauf hin, echte Kontinuität und nicht bloße Wiederholsam-it. So bestätigt sich im Gesagten, was das Bild meinte; denn das Fließen des *pringbrunnens* ist ja nicht nur Zirkulation, in der der Strom von gestern *noch immer* kreist, sondern es ist gleicherweise *Fort*-Fließen, durch das die immer ge-nwärtige Wasserfläche neu sich füllt.

Dieses zarte Gegeneinanderspiel der Zeitebenen erweitert sich nun auch über as nur Bildmäßige der Situation hinaus. Wieder müssen wir zu der Prosaum-hmung und -unterbrechung zurück, die unserem Gedicht eigentümlich ist. er reale verwilderte Garten, so sahen wir, hatte in Diana jenen anderen her-ufsteigen lassen, von dem das Lied zu erzählen wußte. Aber dieser andere, der te, der aus dem Hintergrunde verflossener Zeit sich löste, hat die Kraft, die

aktuelle Gegenwart aufzusaugen und in sich hineinzuziehen. Das als ein Ehedem Erinnerte bekommt jetzt Mächtigkeit über das Gegenwärtige, verwandelt das Gegenwärtige zurück in seine eigene Lebensluft. Denn die Prosa, die sich nach der ersten Liedstrophe einschiebt, beginnt so: *Jetzt sah sie sich nach allen Seiten um, sie kam sich selbst wie verzaubert vor...* Der Zauber, der die Blumen in dem Lied in Bann hält und die Seinsweise des alten Gartens bestimmt, greift um sich und umspinnt die präsente Welt mit seinem Netz. Sie, die das Gewesene transparent werden ließ, wird nun selber von der Atmosphäre des Unter-Gründigen eingefangen. Damit aber ist der Vollzug noch nicht voll beschrieben. Denn es scheint, als ob gerade durch diese Rückverwandlung auf das alte Modell hin das Gegenwärtige als solches erkennbar wird, seine Undurchsichtigkeit verliert. Als Diana in ihren Garten heraustrat, war ihr die Welt, die sie umgab, fremd und unzugänglich. Nun aber, da mit der ersten Liedstrophe der alte Garten in den Blick gerückt ist, kann die neueinsetzende Erzählprosa fortfahren: *Jetzt sah sie sich nach allen Seiten um*, die Geste des Sich-Orientieren-Wollens und -Könnens wird vollzogen. Wenn auf dem Grund der Welt ihr Urbild aufleuchtet, wenn der Mensch aus dem ihn Umgebenden hinüberwechselt in den Lebenskreis des wiederbelebten Alten, dann verliert sich die Verfremdung, der die Umwelt verfallen war, und die Gegenwart erschließt sich dem Erlebenden in ihrer bis dahin undurchschaubaren Beschaffenheit.

In diesem Augenblick aber geschieht die Öffnung ins Zukünftige hinein. Die Landschaft, die in der Prosa jetzt erscheint, hat den Charakter eines unheimlich Suspendierten, eines Erwartungsvollen, so als wäre durch das Ineinander und Sich-Durchdringen von Gegenwärtigem und Vergangenem ein Schwebezustand geschaffen, ein Balancieren auf des Messers Schneide, bevor das Kommende, das Neue, das im Anzug ist, sich enthüllt. Es ist der Moment der Atemlosigkeit in der Natur, die eigentümliche Eichendorffsche Schwüle, das räumliche Äquivalent eines zeitlichen Nullpunkts, des zitternden Zeigers auf der Umschlagsschwelle. *Die Luft war noch immer schwül, in der Ferne standen Gewitter, dazwischen stach die Sonne heiß, von Zeit zu Zeit glitzerte der Fluß ... heimlich durch die Gebüsche herauf.* Und an dieser Stelle nun geschieht der ahnungsvolle Blick in die Zukunft: *Es war ihr, als müßte ihr heut was Seltsames begegnen, und die stumme Gegend mit ihren fremden Blicken wollte sie warnen.* Gehen wir zu weit, wenn wir sogar in der Satzkonstruktion den Durchbruch, den Wechsel des Pulsschlages angedeutet finden? Es kann uns jedoch nicht entgehen, daß dieser Satz selbst, der von dem Heraufdämmern eines neuen Lebensabschnittes spricht, unter dem Gesetz des Durch-Bruchs, des Neu-Anfangs steht, durch den die Fügung des Gewohnten gesprengt wird. Logisch ist das Ende des Satzes (*und die stumme Gegend...*) nicht anders zu verstehen als ein zweiter, parallel geführter Teil des Nebensatzes (*als müßte...*); das Leitverb *wollte* steht aber dann an falscher Stelle: zu erwarten wäre entweder „und

lls wollte. . . " oder „und als ob . . . wollte[3]. Wie aber Eichendorff diesen Schluß-
il schreibt, bricht dieses syntaktische Gefüge aus der Gesamtkonstruktion her-
us und macht sich als neuer Hauptsatz – und das kann er unter keinen Um-
tänden sein – selbständig. Dabei geschieht noch das Eigentümliche, daß dieser
rügerische Hauptsatz (es ist ja nur ein Nebensatzteil mit falsch plaziertem
erb) der einzige eigentlich sinntragende Hauptsatz der gesamten syntakti-
hen Figur ist, denn der echte Hauptsatz (*Es war ihr*) ist inhaltsleer und be-
arf des Folgenden, um eine volle Aussage machen zu können. Er ist, wenn wir
as oben Gesagte auf die syntaktische Fügung übertragen dürfen, neutral,
chwebt auf einer Sinnschwelle, über die erst der Neuansatz, der die Kon-
truktion „umschlagen" läßt, heraustreibt. Was sich also im Landschaftsbild,
n Zeiterlebnis ereignete, das spiegelt sich im Satzbau auf das genaueste ab.

An dieser Stelle freilich ist der Kreis noch weiter zu ziehen, der Blick auf die
esamtstruktur der Novelle *Die Entführung* zu richten. Das Lied vom alten
arten steht genau in ihrer Mitte, wie das Zünglein einer Waage, deren Scha-
n ganz gleichmäßig belastet sind. Das mag ein nur schematisch äußerlicher
esichtspunkt sein; aber es ist doch wohl mehr. Denn so kunstvoll ist unsere
eschichte angelegt, daß die mathematische Mitte gleichzeitig die Handlungs-
itte ist, die Umschlagsstelle der Erzählung. Unmittelbar auf die Gartenszene
lgend erscheint der *fremde Jäger*, d.h., die Entführungsaktion, auf die alles
orangegangene vorbereitete, beginnt: Gaston, Dianas Gegenspieler, tritt auf
n Plan. Unmittelbar der Gartenszene vorangehend wird der Brief geschrie-
n, durch den Diana Leontine auf ihr Schloß bestellt, d.h., Dianas Gegenspie-
rin, an der die Entführungsintrige zu Schanden werden soll, kehrt nach langem
erschwinden in den Handlungskreis der Novelle zurück. Auf der entscheiden-
n Scheitelhöhe also, wo Vergangenes und Kommendes sich in dem schweben-
n Moment einer ebenso erinnerungsvollen wie erwartungsvollen Gegenwart
nnend berühren, erklingt das Lied vom alten Garten.

Wunderbar stimmig erweist sich der Übergang vom Gedicht zu dem Konti-
uum der handlungstragenden Prosa. Wenn Diana aus dem magischen Kreis
s Liedes mit seiner Beschwörung zeitlicher Tiefenschichten wieder in die Ge-
nwart zurückkehrt, den alten Garten, der sie zauberisch umfing, mit dem
irklichen, in dem sie sich bewegt, vertauscht, spricht sie vor sich hin: „*Ich
ckte sie doch*", *sagte sie*, „*wenn ich sie so im Garten fände, und spräche mit*

[3] Die Neigung, aus einer Nebensatzkonstruktion in einen „falschen" Hauptsatz auszubrechen, bezeichnet Will-Erich Peuckert als ein Charakteristikum schlesischen Satzbaus (vgl. *Schlesisch*, München 1950, S. 51.) Aber es wäre sicher unzulässig, es bei diesem dialektologischen Argument bewenden zu lassen. Man wird einen „Fehler" dieser Art bei Eichendorff sehr selten nur finden. Und wo er erscheint, erweist er sich als bedeutsames Stilmittel, so etwa auch im *Taugenichts: Und wenn dann manchmal noch vor Tagesanbruch eine Extrapost vorbeikam, und ich trat halbverschlafen in die kühle Luft hinaus, und ein niedliches Gesichtchen, von dem man in der Dämmerung nur die funkelnden Augen sah, bog sich neugierig zum Wagen hervor und bot mir freundlich einen guten Morgen, . . . da stand ich lange und sah dem Wagen nach, und es war mir nicht anders, als müßt ich nur sogleich mit fort, weit, weit in die Welt* (II, 361–362). Auch hier handelt es sich um eine „Umschlags"situation, die sich im Umschlagen der Satzkonstruktion meisterhaft spiegelt.

ihr". So wie der alte Garten als ein erinnerter Urgrund aus dem Gegenwartsraum in ihr Bewußtsein drang, so trägt sie ihn jetzt, da die Vision wieder versinkt – das Lied ist ausgesungen –, hinüber in die Möglichkeit eines wirklichen Sich-Ereignens, das vielleicht einmal, irgendwann, in ihr Leben treten könnte. Das Lied, das längst Vergangenes, ja das die Lebensluft des Vergangenseins in die Gegenwart hineinholt, fällt, wenn es verklungen, nicht wieder der Vergangenheit anheim, sondern es bewahrt seine Mächtigkeit, gewiß: nur eine potentielle Mächtigkeit, in Zukünftiges hinein. Und wieder ist es die sprachliche Prägung, die das Ineinanderschillern der Zeitebenen, das Spiel von Vergangenem in der Gegenwart, die Ausstrahlung von Gewesenem ins Künftige überraschend deutlich macht. Was Eichendorff hier erreicht, ließe sich als Magie der Grammatik bezeichnen. Wir beginnen zu lesen: *Ich weckte sie doch;* und wenn wir hier pausieren – pausieren aber müssen wir, da an dieser Stelle die direkte Rede durch die Redneridentifikation unterbrochen wird –, glauben wir uns in der Vergangenheitsform zu befinden; wir sind auf die Ebene des Liedes zurückgeworfen, das dem Vergangenen verhaftet war. Erst wenn wir weiterlesen (*wenn ich sie so im Garten fände*), wenn das Kommende kommt, erst dann erweist sich das, was wir als ein Präteritum aufgenommen haben, als das, was es wirklich ist, als Konjunktiv, der auf ein potentielles künftiges Geschehen hindeutet. Was als Vergangenheit erlebt ward, enthüllt sich nun, wenn wir „weiter"schreiten, als die Möglichkeitsform eines imaginierten Künftigen. Ans Unheimliche grenzt dieses syntaktische Spiel. Eichendorff zerreißt das normale Satzgefüge; er schreibt nicht: „Ich weckte sie doch und spräche mit ihr, sagte sie, wenn ich sie so im Garten fände"; er schreibt: *Ich weckte sie doch, sagte sie, wenn ich sie so im Garten fände, und spräche mit ihr.* Und so muß es sein. Denn nähme er, wie es normalem Satzbau viel eher entspräche, den letzten Satzteil herauf, dann wäre die Vergangenheitsform *weckte* sofort als trügerisch entlarvt und ihr konjunktivischer Charakter offenbar gemacht. Durch die Verhaltung dieses Satzteiles bis zum Schluß aber geschieht das Wunderbare: Vergangenheit trifft uns mit ihrer vollen Mächtigkeit, und erst vom Kommenden her offenbart sie sich als das Geahnte, als Möglichkeit, eine einmal vielleicht eintretende Möglichkeit.

II.

Diese sehr ausführliche Untersuchung des Ineinandergreifens von Gedicht und erzählender Prosa schien angezeigt, um die Verschlungenheit der Zeitbezüge als eigentliches Thema aufzuweisen. Das Lied selbst, dem wir uns jetzt zuwenden, wird in allen seinen Elementen, Bilder- und Sinnfolge, Rhythmus und Tonalität, Satz- und Strophenbau, unsere Überlegungen erhärten können. Vom alten Garten erzählt das Gedicht; aber er ist nicht einfach in einer festumrissenen Zeitspanne angesiedelt, sondern er ist unterhöhlt von Vergangenem, aufgetan dem Wehen des Kommenden. Was hier als Gegenwärtiges sichtbar ist,

nißt sich ständig an Versunkenem, lebt aus seiner Bindung an ein Einst. Es t ja nicht nur der *Springbrunn*, der vom alten Schönen erzählt und von dem ir eingangs ausführlich gehandelt haben; jedes Bild, das im Gedicht begegt, verweist auf ein Vergangenes zurück: die Blumen auf *Vater und Mutter*, ie *lange* schon *tot* sind, die schlafende *Frau* auf eine frühere Welt, deren sie *onst* ein Teil war. Alles, was erscheint, ist wie ein Trümmer, der aus dem Einal ins Jetzt hinüberragt, es bezieht, was ihm an Lebenskraft innewohnt, aus ergangenem, ist selber ständiger Verweis auf einen Boden, der unter dem chtbaren lagert.

Diese Doppelbödigkeit nun, diese beharrliche Geste des Rückbezugs ist in dem Einzelnen, im Sprachlichen, Rhythmischen, Strukturellen, das eigentche Charakteristikum des Gedichts, zumindest seiner ersten drei Strophen, gen die sich dann die vierte als eine zweite Schicht, eine Verweisung in Andes, scharf abhebt. Beginnen wir mit dem Bau der Strophen, mit dem Blickfeld nd dem Winkel, unter dem dieses Feld ins Bild rückt. Jeder der drei Vierzeiler eht unter dem Gesetz der Doppelheit: Blumen und Eltern, Fontäne und Schläin, Lautenfrau und Lied-Ich, wobei die zweite Gedichtsfigur jeweils genau in r Strophenmitte erscheint. Aber es kann und darf sich nicht nur um eine weischichtigkeit handeln, die das Sichtbare einfach nebeneinander in den Raum llt. Bezug und Rückbezug müssen walten; und so geschieht es auch in den iden Eckstrophen, der ersten und der dritten, wo in der zweiten Hälfte neben e Ebene der aufgerufenen Dinge die Ebene des dichterischen Bewußtseins itt, das, indem es sich auf die separaten Bilder zurückbezieht (*Was blühen sie er – Mir ist, als hätt ich sie sonst gekannt*), ein Feld schafft, in dem das Genannte miteinander kommuniziert. Wie aber steht es mit der zweiten Strophe, der eine solche Einsammlung und Bezogenheit des Disparaten im dichterihen Bewußtsein fehlt, in der die Dinge in ihrer Vereinzelung nur nebeneinder in den Raum gestellt sind ? Sie scheint ausschließlich in den Koordinaten s Spatialen zu leben, die Doppelbildlichkeit, die in den beiden Eckstrophen rch einen zeitlichen Bogen (*lange – sonst*), durch das übergreifende dichtesche Bewußtsein aufeinander bezogen ist, existiert hier wirklich bloß im lolen Nebeneinander (*dort*). Aber wenn auch ein Übergreifendes, wie es das chterische Bewußtsein in der ersten und dritten Strophe darstellt, fehlt, die iden Bilder, Springbrunnen und Schläferin, stehen doch in Kommunikation, ner unterirdischen, aber darum nicht weniger nachdrücklichen. Ja, was sie rbindet, ist ein Kernmotiv, das Kernmotiv des Gedichts: das Spiel von Aufcken und Verschleiern, das in dem Ineinander der Zeitebenen aufzuweisen ir bemüht waren. Der *Springbrunn* holt herauf, was verdeckt unter der Genwartsoberfläche lagert, die *Locken* der *Frau bedecken* das Kleid, das sichtre Gewand, in dem die Figur sich „präsent-iert". Was die separaten Bilder rknüpft, ist die Gebärde des Herabwallens, Erwecken und Verdecken, wie es n Rieseln von Strahl und Haar sich ereignet.

Was der Strophenbau, was die Bildführung verrät, das wiederholt sich auf das genaueste in einem entscheidenden klanglichen Element unseres Liedes. Die erste Zeile unseres Gedichts, sein erstes Wort schon, schlägt einen Doppelton an, der sich als das Reimlautschema der ersten beiden Strophen erhalten soll: *ei—o*. Aber das Aufklingen dieser Töne *ei—o* ist ja nicht nur ein Nebeneinander (das ist es nur in der gedruckten Zeile), sondern ein zeitliches Nacheinander, das bei jedem Wiedererklingen den „alten" Ton heraufholt, den „neuen" Ton zurückbindet an ein Gewesenes. Nun ist ein solches Wieder-holen mit dem Phänomen des Reimes selbst gegeben, ja es macht das Phänomen des Reimes aus. Aber das Besondere in unserem Gedicht ist eben, daß die *ei—o*-Kadenz auch die zweite Strophe beherrscht, die ja trotz der gleichen Zeilenendvokale nicht in die erste hineinreimt. Die Insistenz auf die Klangfigur geht also weit über das hinaus, was der Reim als solcher erfordert: es handelt sich eben wirklich um eine lautliche Doppelschichtigkeit, wo das, was „zuerst" war, das eingangs angeschlagene *ei*, immer wieder aus dem Hintergrund auf den Plan tritt, den in der ersten Gedichtszeile das *o* beherrscht, bis zur Ausschließlichkeit beherrscht, da ja mit Ausnahme des ersten *ei*-Lautes alle akzenttragenden Silben auf *o* abgestimmt sind. Wiederauftauchen des Gewesenen im Gegenwärtigen und Rückbindung des Gegenwärtigen an das Gewesene sind aber, unsere obigen Ausführungen haben es zu zeigen versucht, nur verschiedene Aspekte desselben Prozesses, der, als Zeit-Prozeß, das eigentliche Thema unseres Gedichtes ist. Und so kann sich denn auch auf der Klangebene innerhalb der ersten beiden Strophen die *ei—o*-Sequenz verschlingen mit ihrer Umkehrung *o—ei*. Das beginnt schon in der letzten Zeile der ersten Strophe, wo wir als Gegenfigur zu dem Einsatz *Kaiserkron'* den Ausgang *so allein* finden[4]. Im Verlauf der zweiten Strophe festigt sich diese rückläufige Kadenz (*noch immerfort Von der alten schönen Zeit*), bis sie dann in den beiden schwerstakzentuierten Vokalen ihrer letzten Zeile (*Ihre Locken bedecken ihr Kleid*) voll heraustritt, wobei als besondere Feinheit vermerkt sei, daß der vorangehende Vers noch einmal den alten Zweiklang, als Erinnerung gleichsam, heraufruft (*Eine Frau sitzt eingeschlafen dort*), so daß hier, wo die Kadenz ein letztes Mal erscheint, Eintritt und Umkehr sich die Hände reichen.

Die dritte Strophe nimmt dieses Zweiklangspiel wieder auf, freilich in sehr abgeschwächter Weise. Trotzdem, auch hier schlagen die ersten beiden Töne (*Sie hat*) die Grundkadenz (*i—a*) an, die sich, und auch hier wieder rückläufig, als Reimschema durch die vier Verszeilen zieht. Sie tritt am stärksten in der dritten Zeile heraus, wo das ursprüngliche *i* mit hartnäckiger Betonung und vollem Nachdruck „auftaucht". Sollte es reiner Zufall sein, daß dies auch die Zeile ist, die sich schon vom Inhalt her als das erinnerte Wiedererwachen von

[4] So wunderbar stimmig, wie es scheinen möchte, sind Aufklang und Abklang der ersten Strophe einander freilich nicht zugeordnet; denn dem *so* mangelt ein voller Akzent, so daß die rückläufige Kadenz (*o—ei*) nicht die gleiche Einprägsamkeit besitzt wie die ursprüngliche in *Kaiserkron'*.

ergangenem bekundet? Von all dem ist in der vierten Strophe nichts zu fin-
en. Sie bringt also, auch was den Lautstand angeht, etwas Neues ins Gedicht,
em wir gesondert werden nachgehen müssen.

Gesondert wird auch das rhythmische Gefüge der vierten Strophe zu behan-
eln sein, denn es bietet ebenfalls ein Bild, das von dem Schema der ersten drei
bweicht. Sie nämlich sind – und damit wiederholen sich die Beobachtungen,
ie wir über die beherrschende Vokalstruktur des Gedichtes gemacht haben –
uch im Rhythmischen zweischichtig: Verszeilen mit vier Hebungen stehen
eben anderen mit nur dreien. Ein solch doppelter Pulsschlag ist bei Eichen-
orff nicht häufig, der in fast allen seinen Gedichten ein rhythmisches Gleich-
naß, sei es dreifache, sei es vierfache Akzentuierung innerhalb der Zeile, als
orherrschende metrische Figur bevorzugt. Selten nur findet sich die Misch-
orm, und es mag aufschlußreich sein, daß dort, wo sie erscheint, die Doppel-
ödigkeit der Zeit – Heraufholen des alten Schönen, Hineinsinken in das Einst,
hnung eines Kommenden – so oft in das Gedicht hineinspielt[5]. Den Eindruck
enau festlegen und deuten zu wollen, den dieser Taktwechsel, die Herabmin-
erung des rhythmischen Schlages in den geraden Verszeilen auf den Hörer
achen (es sind die ungradzahligen, eins und drei, die jedenfalls in den ersten
eiden Strophen eindeutig vierfache Hebung haben), wird schwer gelingen.
ber fraglos doch klingen diese akzentverkürzten Zeilen wie Gegenstimmen,
ie eine echohafte Antwort, die aus einem anderen Raum zurückschlägt.

Dieser Effekt wird nun freilich durch einen rhythmischen Kunstgriff äußer-
er Subtilität erhöht. Die erste Zeile unseres Gedichts und die letzte der dritten
trophe, d.h. Anfang und Ende – und nur Anfang und Ende – der Einheit,
egen die sich die vierte Strophe in ihrer Besonderheit abhebt, sind die einzi-
en, die mit einem vollen Akzent beginnen (*Kaiserkron – Still, geh vorbei*).
lle anderen setzen mit einem Vortakt ein, einem Verhalten der ersten schwe-
en Silbe, die also mit einem leichten Zögern, einer zarten Dämpfung auf den
lan tritt. Auch dadurch entsteht eine Gegenstimmigkeit, das Hineinfiltern
ines Ver-haltenen, Abgeschirmten in die feste rhythmische Linie, die die erste
erszeile mit ihrem vollen Eingangsakzent gezeichnet hat. Mit gutem Grund
ann man von einem „Hineinfiltern" sprechen; denn wenn wir uns die ersten
eiden Strophen ganz genau ansehen, werden wir entdecken, daß diese Ver-
umpfung des Zeilenbeginns sich allmählich und fortschreitend durchsetzt. So
rägt etwa noch die erste Silbe der zweiten Verszeile einen leichten Akzent
(*Die müssen*); sie ist gewiß nicht ganz so volltönend wie der allererste Takt
es Liedes, aber das rückbeziehende Fürwort *Die* kann nicht ganz so tonlos
esprochen werden wie der Beginn der dritten und der vierten Zeile. In der
weiten Strophe wird die progressive Verhaltung des Akzenteinsatzes noch
eutlicher: die erste Zeile hebt mit einem Vortakt an, aber die restlichen drei

[5] Etwa in: *Die Heimat* (I,79); *Lockung* (I,96); *Vorbei* (I,165); *Wechsel* (I,164); *Nachtzauber* (I,228).

haben einen Doppelvortakt: die Abschirmung also nimmt zu. Dafür aber bildet sich das Bild, das die dritte Strophe bietet, allmählich wieder zu dem Schema der ersten zurück, aber eben in einer gegenläufigen Bewegung. Zeile eins und zwei setzen tonlos ein (wie Zeile vier und drei der ersten Strophe), Zeile drei trägt einen zarten Akzent auf der ersten Silbe (wie Zeile zwei der ersten Strophe), und mit der letzten Zeile ist die rhythmische Figur der allerersten wieder voll aus dem Hintergrund aufgestiegen. Ja, diese Zeile, die am Umschlag zu der ganz eigenständigen vierten Strophe steht, „übertreibt" gewissermaßen die volle Gegenwärtigkeit der Akzentuierung. Die tontragende erste Silbe (*Still*,) emanzipiert sich von dem Rest der Zeile, eine Pause ist hier eingeschoben, und nach der Pause setzt die Stimme wieder mit leichtem Akzent ein, so daß man diesen Vers nahezu fünfhebig sprechen muß. Und dies ist – sollte es wirklich bloß Zufall sein? – auch die Zeile, die einzige Zeile des Gedichts, in der das dichterische Ich als sprechendes vollste persönliche Gegenwärtigkeit gewonnen hat.

Dieser ständige Rückbezug, dieses Wiederaufgreifen von Verklungenem, das wir als ein durchgängiges Grundprinzip unseres Gedichts verfolgt haben, läßt sich noch deutlicher im Sprachleib der ersten Strophe vor allem herausstellen. Hinzuweisen ist hier zunächst auf die Rückgriffigkeit der syntaktischen Konstruktion. Die Farbangabe der Blumen (*rot*) ist nachgestellt, das Ende der ersten Verszeile verweist also zurück auf das Vorangegangene, auf die Substantive, denen das attributive Adjektiv „verspätet" zugeordnet ist. Das Demonstrativpronomen *die*, das die zweite Zeile eröffnet, bezieht sich zurück auf die Blumennamen, die beiden Subjekte, holt sie wieder (oder: wieder-holt sie) in die Präsenz des Satzes hinein. Und die letzte Verszeile greift zurück auf den Versanfang; denn die Frage, die sie stellt, betrifft *Kaiserkron' und Päonien*, an die hier wieder angeknüpft wird, im Rücksprung über die dritte Zeile, die von *Vater und Mutter* auszusagen hatte. So darf denn in dieser Strophe, wie einfach und durchsichtig ihr syntaktisches Gefüge auch ist, keine Satzkette, keine Gedankenkette einfach abrollen, sondern indem sie sich entrollt, schlingt sie sich zurück in vorher Gesagtes. Jeder Schritt ins Gegenwärtige wird so zum Schritt ins Vergangene, und jedes Vergangene belebt sich neu in der Präsenz der Aussage.

Am eindrucksvollsten und verblüffendsten offenbart sich dieser Tatbestand in der Klangfigur der allerersten Zeile. Das Lied hebt an, aber es kommt von der Urschicht seines Anfangs nicht los, greift immer wieder auf sie zurück. Die nahezu ausschließliche Herrschaft des *o*-Vokals in allen akzenttragenden Silben ist schon erörtert worden. Aber es ist ja mehr als nur dies. Der Lautbestand des Verses schlägt immer wieder in sich selbst zurück, jeder neue Klang verfällt dem „Vorher". Wo sonst noch ließe sich eine so fanatische Rückgriffigkeit finden? Da reimt die dritte Hebung (*Pä·o n ien*) zurück in die zweite (*Kaiserkr o n*), und selbst das tonlose Bindeglied (*und*) wiederholt noch einmal in leichter Abschattierung (und wie geläufig ist diese Dialektnuance im österreichisch Schle-

schen!)[6] den beharrlichen Reimlaut *on*. Mit diesem Binnenreim ist es aber och nicht getan; neben ihn tritt die k-Alliteration (*Kaiserkron*) von erster und weiter Akzentsilbe – ein ständiges Rückschlagen der Laute in eben Verklun-enes!

III.

Mit dieser minutiösen Klanganalyse der ersten Gedichtszeile begibt sich un-re Interpretation bereits auf anderes Gebiet, auf die Befragung der Bilder es alten Gartens und ihres Sinnes. Denn diese innere Verkettung, dieses In-ch-Verhaftetsein, die der erste Vers im Lautlichen so verblüffend vorführt, md es ja, was das Wort „*verzaubert*" meint. Es ist jenes Sich-selbst-Verfallen-in, Mit-sich-Alleinsein, jene hermetische Abgeschiedenheit, in der man nur och bei sich selbst ist, Bild des Uner-lösten (wobei das Wort „lösen" in seinem anz wörtlichen Sinne zu verstehen ist), das die Eichendorffsche Landschaft s gebannte Landschaft immer wieder zur Schau stellt. Aber die Verlorenheit r Natur ist in unserem Gedicht aus dem Räumlichen ins Zeitliche transpo-ert. Denn das, was die erste Strophe vorführt, was die besorgte Frage an rem Ende hervorruft, ist das Erstaunen über die Ungleichzeitigkeit der Le-nskreise, die Beklommenheit darüber, daß hier, wo doch gestorben wurde, ch etwas blühen kann. Was hier konfrontiert wird, ist der rein zyklische Le-nsverlauf des Vegetativen, das sich erfüllt und erschöpft in kreisender – d darum sinn-loser – Wiederkehr, in bloßer Re-generation, mit einem ande-n, dem menschlichen, der ein Ende kennt, Ende in der Doppelbedeutung von ufhören und Ziel, und sich verwirklicht im ständigen Neu-Ansatz einer fort-ufenden Kette, sich ablösender Generationen (und darum das Aufrufen von *ater und Mutter* in dem Lied). Was hier im poetischen Bild erschaut und er-agt wird, ist das Phänomen der Zeit an sich: wie kann es sein, daß sie ver-uft, daß in ihr und durch sie Anfang und Ende geschieht, da doch das Leben, s blühende Leben, in seiner Selbsterfülltheit und Selbstgenugsamkeit nur den genwärtigen Moment, nur das ewige Umschwingen und Kreisen in sich selbst nnt? Wieso kann es irdische Glorie und strotzende Pracht geben, das schöne, rgangenheitslose und zukunftslose reine Da-Sein, da doch alles, jeder leben-ge Augenblick unter das Zeichen der Hinfälligkeit und des Aufhören-Müssens stellt ist? Irdische Mächtigkeit und strotzende Pracht: sollten die Blumen, e hier *blühn*, nur zufällig die sein, die sie sind? *Kaiserkron': Signum* weltlicher achtfülle – und *Päonie:* die Blüte, die ihren Namen von Päon entliehen hat, m Gott der Gesundheit, des körperlichen Heilseins![7] An dieses rot Glühende,

[6] Selbst ein Oberschlesier, habe ich an mir die Neigung beobachtet, den Vokal des Bindeworts nach dem *o* hin zu runden. Professor Wolfgang Fleischhauer, mein philologischer Kollege, hat mir bestätigt, daß es sich dabei durchaus um ein oberschlesisches und österreich-schlesisches Charakteristikum handle.

[7] Auch in Eichendorffs autobiographischen Aufzeichnungen *Erlebtes* erscheint die Päonie als Simile blühender Körperfülle: *Denn hübsch waren sie* [die jungen Landfräulein] *meist, bis auf wenige dunkelrote Exemplare, die ... wie Päonien von allzu massiver Gesundheit strotzten* (II, 1086).

an das schöne Leben, irdische Mächtigkeit und strahlende Seinsfülle, kann der Dichter, muß der Dichter als christlicher Dichter die Frage stellen: *Was blühn sie hier?*

Es gilt, diese Frage näher zu betrachten. Sie hat, trotz ihrer Undeutlichkeit, ja gerade dank ihrer Undeutlichkeit, einen dreifachen Boden. Sie meint zunächst: warum blühen sie?, d.h., sie fängt die Verwunderung ein über die Ursache, über den Grund, das Her-kommen. Sie meint aber auch: wozu blühen sie?, d.h., sie verlangt Auskunft über den Zweck, über die Absicht, das Hinzielen. Aber sie meint auch die geheimnisvoll rätselhafte Frage, die sie wörtlich stellt: was blühen sie? Das Interrogativum „was" aber will Bescheid über das konkrete Sein einer Sache, ihre Existenz, ihren In-halt. Es fragt nicht: wo-her kommt es, nicht: wo-hin geht es, sondern: wor-in besteht es. Nur höchste Dichtung vollbringt, was hier in dieser Zeile verborgen liegt. Sie macht, was auf den ersten Blick mangelnde Präzision, gedankliche Saloppheit scheinen möchte, zum nur so zu erschließenden Bereich einer dreifachen Frage: warum (Grundangabe, Verweisung auf Vergangenes), wozu (Intentionalität, Verweisung auf Kommendes) und – so steht es im Text – was (Seinserhellung, Entschlüsselung des Gegenwärtigen).

Was aber *blüht* die Blume? Sie *blüht* sich selbst, ihren eigenen Zauber, ihr Hier und Jetzt, unbekümmert um das, was vor ihr war (*Vater und Mutter sind lange tot*), unberührt von dem, was neben ihr ist (*allein*). Sie lebt in reiner Gegenwart, kennt kein Woher und kein Wohin, nichts, was sie bedingt, nichts, was ihr als Bestimmung zugesprochen werden kann; ihre Seinsweise ist radikale Freiheit. Aber für Eichendorff verkehrt sich solches Wesen in sein genaues Gegenteil, denn der Zauber der blühenden Blume ist der Zustand der *Verzauberung*. Die Freiheit, das Un-bedingte und Un-bestimmte, erweist sich als Verfallensein an eine harte Gewalt, die Gewalt des Banns, und das Lebensrot, das in sich selbst genugsame Da-Sein, steht unter dem Zeichen unheimlicher Selbstverfremdung. Das, was nur Gegenwart kennt, hat keine echte Gegenwärtigkeit; irdische Mächtigkeit von *Kaiserkronen*, prangende Gesundheit von *Päonien* gründen auf tiefster Gefangenschaft; der blühende Moment, der nur ist, offenbart sich als Starre, ein Je und Je und totes Immer, das gerade darum unlebendig ist, weil es so ausschließlich im Jetzt und Hier lebt[8].

Was das Bild der ersten Strophe meint, ist der Zustand der Geschichtslosigkeit, ein Raum, in dem die Dinge abgelöst und zusammenhanglos nebeneinander sind. Dem widerspricht nicht, daß wir im Vorausgegangenen deutlich zu machen versuchten, wie im Lautlichen, Syntaktischen, Rhythmischen ein ständiges Spiel der Rückbindungen, also das Weben von Zusammenhängen, am Werke ist. Das Gedicht – als Gedicht – eben schafft gerade die Verknüpfungen

[8] Vgl. dazu die in Fußnote 2 erwähnte Analyse des Gedichts von Josef Kunz. Näheres zum Thema des „seligen Moments" in meinem Aufsatz *Eichendorffs zeitliche Perspektiven*, der in Kürze in der DVjS erscheinen wird.

nd Verbindungen, die dem rein Erschauten und Vorgestellten der ersten Stro-he besonders fehlen. Es wird zu zeigen sein, daß der Durchbruch in Zusammen-änge, die allmähliche Eroberung einer „Geschichte", die eigentliche Aufgabe nd Leistung des ganzen Gedichts, seiner vierten Strophe vor allem, ist. Aber iese Er-lösung der Einzeldinge von ihrem Alleinsein, das allmähliche Eindrin-en zeitlicher Bewegung in die Bilderwelt des Gedichts selbst, kann nur dann oll ermessen werden, wenn wir die geschichtslose Starre, die das Wort *ver-zaubert* meint und die die erste Strophe beherrscht, voll sichtbar machen, sicht-ar auch in formalen Elementen, die sich durch die ersten drei Strophen hin-urchziehen.

Flüchtig sei hier noch einmal darauf verwiesen, daß, so wie das Lied im Text rscheint, sein Zusammenhang gestört ist, daß die erste Strophe – und das ist ie radikale Strophe des Alleinseins – abgelöst wird von der Kontinuität des anzen. Aber diese Störung des Zusammenhangs erscheint auch innerhalb des edichts, vorzüglich wieder in der ersten Strophe. Denn so, wie sie da steht, ist r logisches Kontinuum schwer zu erspüren. Das, was hier in der Aussage als ine „Folge", ein Verhältnis von Ursache und Wirkung erscheint, ist sinngemäß cht zu vollziehen. Hier wird ein kausaler Zusammenhang postuliert, aber er t nicht dort zu finden, wo er behauptet wird. Die Blumen sind *verzaubert*, *enn* (weil) *Vater und Mutter sind lange tot*? – eine höchst unbefriedigende Ge-ankenkette; nur wenn wir den *denn*-Kausalsatz mit der in der kommenden erszeile aufklingenden Frage verbinden, ergibt sich eine sinnvolle Folge. Noch hwerer ist die Zusammenhangsstörung am Anfang der dritten Strophe; denn der reinen Beschreibung *Sie hat eine Laute in der Hand* will der Nebensatz *ls ob sie im Schlafe spricht* durchaus nicht stimmen. Was die beiden Teile un-er Überspringen einer ganzen Reihe von Zwischengliedern zusammenfügen önnte, ist die Vorstellung des Ver-lautens, die sowohl Instrument wie Figur neinanderrücken würde.

Entscheidender aber noch ist die Tatsache, daß auch im Formalen das Ge-icht einen Mangel an Fluidität zeigt – wir betrachten wieder nur die ersten rei Strophen –, eine selbstgenugsame Starre, ein Fehlen lebensechter Dyna-ik, ganz entsprechend dem *Verzauberungs*zustand der Blumen. Es fällt auf, aß das Lied sich mit ausschließlich männlichen Reimen begnügt und damit ine Rigidität zur Schau stellt, die bei Eichendorff selten genug ist. In der gan-en Fülle seiner Poesie gibt es kaum mehr als zwei Dutzend Gedichte, die ein olch einseitiges Reimschema durchführen, und unter diesen zwei Dutzend we-iger als zwei Drittel, die den festen männlichen Reim nicht wenigstens gele-entlich durch die Einfügung eines offenen Vokalreimes lockerten und zum „Klingen" brächten[9]. Nicht weniger „starr" ist die Satzkonstruktion in unse-m Lied. An keiner Stelle – wieder ist die vierte Strophe auszunehmen – fin-

[9] So in *Wandernder Dichter* (I,46); *Morgenlied* (I,83); *Die Heymonskinder* (I,92); *Waldgespräch* (I,342).

det sich eine echte Unterordnung; denn das Gefüge *Mir ist, als hätt ich...* kann ja wegen der Sinnleere des Vorspanns kaum als Hauptsatz-Nebensatz-Kombination empfunden werden, und die andere als ob-Wendung (*als ob sie im Traume spricht*) ist, wir sahen es, in ihrer Sinnfolge so brüchig, daß man sie schwerlich als Hauptsatz-Nebensatz-Kombination aufnehmen wird. Diese Inflexibilität des Satzbaus wird noch unterstrichen durch die mangelnde Beweglichkeit innerhalb dieser Hauptsätze: jeder einzelne beginnt mit dem Subjekt, jegliche Variante, die das Starre ins Fließen bringen könnte, ist hartnäckig vermieden. Und dieses Bild der Sprachfiguren rundet sich ab in dem fast völligen Fehlen eines Zeilenenjambements. Die Stimme kommt mit jedem Versende zum Stehen, jede Zeile ist selbstgenügsam, abgelöst von der nächsten, so allein, so unbekümmert um Vorangegangenes, um Folgendes, wie die Blumen in ihrer *Verzauberung*.

Die eben gemachte Feststellung bedarf einer gewissen Korrektur. Die ersten beiden Verszeilen der zweiten Strophe weisen ein Enjambement auf. Aber es ist ein nur schwaches; denn durch den Einschub der zwei Adverbien (*noch immerfort*) ist der Zusammenhang von Verb (*plaudert*) und präpositionalem Objekt (*von der alten...Zeit*) so gelockert, daß sich am Zeilenende ein deutlicher Hiatus ergibt. Immerhin: es ist ein Enjambement, und es steht nicht zufällig, wo es steht. Denn hier, mit dem Beginn der zweiten Strophe, verlieren die Dinge im Lied allmählich ihre geschichtslose Starre, das betäubte Nur-bei-sich-Sein, das in dem Bild der *verzauberten* Blumen erschien. Gleichsam als Antwort auf die beklommene Frage, wie solche Abgelöstheit, solch einsame Erfüllung im Moment und nur im Moment denn möglich sei, wird die Bühne des Gedichts jetzt von Dingen und Wesen eingenommen, die eine Geschichte haben, die gebunden sind an Vergangenes. Wir haben im einzelnen über *Springbrunn* und Schläferin schon gesprochen: sie haben Gegenwart, aber ihr eigentliches Sein webt im Gewesenen. Die Fontäne wiederholt unablässig ihr Einmal, das wache Leben der *Frau* liegt im Verflossenen. Auch sie sind in gewissem Sinne *Verzauberte*, aber *verzaubert* nicht, weil sie das Gestern nicht kennen, sondern *verzaubert*, weil ihre Präsenz verdeckt wird von diesem Gestern.

Sie sind in allem ein Gegenbild zu den Blumen: sie sind da, aber nicht ganz da; der *Springbrunn* ist immer in seinem Einst, ist, wir haben es gesehen, sein Einst; die *Frau* ist im Zustand der Bewußtlosigkeit, verhüllt von *Locken* und *Schlaf*. Aber wenn auch auf ihr der „Bann" liegt, so ist er doch ganz anderer Art als der, unter dem *Kaiserkron' und Päonien erblühn*. Der Zauber über den Blumen war der stillstehende Moment, der sich als Ewigkeit setzt, weil er sein Vorher und Nachher nicht kennt. Der Zauber über der Schläferin ist der schwebende, der atemlose Moment, unter dem das Vergangene pocht und das Künftige schwelt.

Es ist der Moment auf der Zeitschwelle, der Augenblick in seinem eignen Übergang, genau die Entsprechung zu jenem zitternden Umschlagspunkt, von dem wir sprachen, als wir die Stellung des Liedes in dem Gesamt der Entfüh-

ungsnovelle erörterten. Es ist das Hier und nicht ganz Hier, das Jetzt und nicht ganz Jetzt, die große Erwartung, das Sich-Verhalten und Verhaltensein. Und so spielt denn alles auf der Grenze zwischen Schlafen und Wachen, in jenem Reich, wo Leben, das einmal war, entrückt und zugehängt ist, wo Leben, das einmal kommt, noch nicht entschleiert werden kann: *geh vorbei und weck' sie nicht!* Wirf sie nicht zurück in das *Sonst*, in dem man sie gekannt, hol sie nicht in den Fluß, in dem die Dinge geschehen: verhalte dich, laß sie schlafen! Oder besser: laß sie *eingeschlafen* sein. Denn wir wollen nicht an der Tatsache vorbeisehen, daß Eichendorff nicht das Präsenzpartizip „schlafend", nicht eine präpositionale Wendung „im Schlafe" benutzt. Er zieht eine Form des Verbs „einschlafen" vor, jenes Verbs, das nicht ein dauerndes Sein bezeichnet, sondern den momentanen Umschlag von einem Zustand (Wachen) in den anderen (Schlafen). Der Moment des Einschlafens ist jener hauchdünne Boden, auf dem sich das Nicht-mehr und das Noch-nicht vereinen, ein Präsenz auf des Messers Schneide, unterspült von Vergangenem ebenso sehr wie von Kommendem. Einer solchen Gegenwartsform ist der Modus der Potentialität angemessen, und so erscheinen denn auch an dieser Stelle die beiden *als ob*-Sätze, so vollzieht sich hier der ebenso kühne wie verblüffende Sprung: *Sie hat eine Laute in der Hand, Als ob sie im Traume spricht.* Nein, sie spricht nicht, und selbst wenn sie spräche, es wäre ein uneigentliches Sprechen. Alles ist bebende Bereitschaft, alles drängt darauf, daß ein Ton sich löse, daß er er-löse.

Daß eine Stimme erklinge, darauf zielt das ganze Gedicht hin. Denn wie so oft bei Eichendorff: im Laut verkündet sich das Lebendige, nicht im fixierten Bild (und darum auch ist die erste Strophe reines Bild), und es verkündet sich im Laut, weil er Weltraum entwirft, weil er her-kommt und hin-geht, weil er Geschichte hat, Geschichte – eine Geschichte – ist. Der Laut also muß sich entbinden, muß heraustreten aus der Ver-sagung in die Sagung, aus dem Verhaltensein in das Sich-Erhalten. Denn alles, was in den beiden Mittelstrophen des Gedichts erklingt, ist nicht offener Laut, Laut, der öffnet, sondern einer, der in sich zurückschlägt, der die Schwelle nicht überschreiten kann. Der *Springbrunn* wiederholt immerfort ein Gewesenes, aus der *Frau* tönt es, als ob sie spräche, und das dichterische Ich, das redende (aber redet es denn ?, und wenn es redet, so redet es doch wieder zu sich zurück), weiß ein Wort vor allem: *Still*, versage dir das zu Sagende. Alles ist in Erwartung, daß Geschichte geschehe, daß der Ton, der noch nicht da ist und schon da ist, ertöne. Und sie geschieht. Und er ertönt. Wir haben die vierte Strophe erreicht.

IV.

Die Zeit, die in der ersten Strophe zum Moment erstarrt war, die in den folgenden hineinsank in ihr Einst – jetzt öffnet sie sich in das, was kommt. Es wird Abend, etwas bricht an; was anbricht, ist das Ende; aber wenn das Ende sich nähert, dann weitet sich, was nur Gegenwart war, was unter dem Schleier

des Gewesenen lebte, zu neuem echten Sein und Geschehen. Die Hermetik d
Raumes, das Gefilde des alten Gartens wird gesprengt: was jetzt kommt, d
kommt *das Tal entlang*, aus einem Weither, von jenseits des eingeengten Blic
feldes. So aber geschieht das Wunder: denn dadurch, daß das Außen, das A
dere eindringt, kann im Innern der *Klang* sich lösen, der darauf wartete, g
boren zu werden, zu „geschehen". Aber mehr noch: erst unter dem Licht vo
Ferne, und mag es auch das Licht der Dunkelheit sein, gewinnt das Gegenwä
tige seinen eigenen Sinnzusammenhang als integriertes Bild. Was die erste
drei Strophen zu bieten hatten, waren Bilder, ein Bruchstück hier, ein Trümm
dort, Dinge mit blicklosen Augen, gefangen in sich selbst, gefangen in dem eig
nen Einst, in dämmernder Bewußtlosigkeit. Jetzt aber, in der allerletzten Zeil
erkennen wir, was wir gesehen haben, erkennt das Gesehene sich selbst a
das, was es ist: ein *Garten* – ein ganzheitlicher Raum in einer ganzheitliche
Zeit. Aber auch das ist noch nicht das Letzte. Denn in dem Moment, da das Bil
ganz, das ganze Bild, da ist, wird es auch schon zu einer Station auf dem Weg
zum nächsten, zum Übergang in weite, künftige Räume. Der *Klang* nämlich e
tönt nicht nur im Garten, sondern er zieht durch ihn hin*durch;* er bindet da
Separate in die umfassende Einheit, aber indem er es so bindet, macht er de
Garten, den ganzen Garten, zur Schwelle neuer Weiten, öffnet ihn für und i
größere Zusammenhänge.

Unter diesem Gesetz der Öffnung, der Schaffung von Zusammenhängen, de
Hineinholung ins Ganze steht nicht nur die bildliche Vorstellungswelt, sonder
ebenso sehr die sprachliche Gestalt der vierten Strophe. Gewiß kein Zufall, da
sie mit einem *und* einsetzt, einem Binde-Wort, das, was jetzt als das Neu
kommt, den Abend mit seinem Laut*klang*, mit dem bloßen Nebeneinande
der Dinge in den vorangegangenen Strophen verknüpft. Kein Zufall, daß di
Starre im Syntaktischen, in der Versführung nun schwindet. Jetzt, und nu
jetzt, gibt es eine echt zusammenhängende Hauptsatz-Nebensatz-Kombination
jetzt, und nur jetzt, ein wahres Enjambement, das dem Ohr um so eindring
licher wird, als die letzte Zeile in der Mitte eine deutliche Zäsur aufweist (*Durch
den Garten // die ganze Nacht*) und dadurch die Atemführung das Ende de
dritten und den Anfang des vierten Verses eng aneinander bindet. Und diese
weite Schwung, dieses Sich-Hinschwingen über die Zeilengrenze geschieht in
dem Moment, da der erlösende Ton erklingt, da der ganze *Garten* die *ganze
Nacht* sich füllt und erfüllt.

Alles ist frei geworden, alles steht offen. Hier, und nur hier, ein Reim, de
tönt und ausschwingt, ein Nasal, der wie eine wahre Erlösung nach den feste
konsonantischen Verschlüssen der vorangegangenen Zeilen erklingt. Was sich
hier lautlich vollzieht, ist ein wahres Wunder: der Kontrast der Reimworte von
dritter und vierter Strophe erzählt die ganze Geschichte. Um jene selige Öff-
nung des Klanges ins Äußerste zu steigern, spielt Eichendorff ein Tonspiel un-
heimlicher Subtilität. Denn dieser Nasalreim (*entlang – Klang*) „hängt" ja

eder „zusammen“ mit dem entsprechenden Reim der vorigen Strophe (*Hand gekannt*). „Beinah“ reimen sie ineinander, aber eben, welches Glück! nur inah. Ein einziger Buchstabe verhindert, daß der neue Laut in den alten eim zurückfalle, und dieser einzige Buchstabe, an dem alles hängt, der den uen Klang schafft, ist das *g*, jenes *g*, das die nasale Schwingung der Silbe öglich macht und die Härte des Verschlusses (*-nt*) endlich und für immer erwindet. Und auch die andere Reimgruppe dieser beiden letzten Strophen ederholt das Spiel wie im Vexierspiegel. *Spricht* und *nicht – sacht* und *Nacht;* n ein Kleines, wieder nur um die Auswechslung eines einzigen Buchstabens, äre hier ein Reim entstanden, ein Rückfall ins Vergangene. Und das Wunder, s das Neue rettet, ist die Substituierung des *i* durch das *a*, durch jenen tranden Laut, den *wunderbaren Klang*, der *durch den Garten die ganze Nacht* webt. Das ganze Gedicht – hier wird's Ereignis. Die Gegenwart, das, was ist, ist nicht nur für sich und mit sich selbst da. Sie verweist auf Vergangenes aber sie verfällt ihm nicht. Sie weiß um die Öffnung, sie bewirkt die Öffnung Neuzubetretende.

Was hier am Reimprinzip der letzten Strophe dargetan wurde, läßt sich im ythmus wiederfinden. Er ist nicht selbstgenugsam nur Gegenwart, denn er ederholt das immer schon Gewesene. Aber er ist auch nicht nur dieses Gesene, sondern er variiert es in ein neu sich Ereignendes. Er kennt den vollzentuierten Zeileneinsatz (2. Zeile), den einfachen Auftakt (3. Zeile), den ppelvorschlag (4. Zeile), also all die Möglichkeiten, die die anderen Strophen aber eben nie so vereint – aufwiesen. Jedoch er bringt ein Neues ins Gehör: erste Zeile – mit einem dreifachen Vorschlag[10]; denn so schwach ist die njunktion *wenn* mit Ton befrachtet, daß der Einsatz ganz leicht und offen rd, daß der Vers zu schweben beginnt, doppelt flüssig in seinem Kontrast der eben vorangegangenen Zeile, der letzten der dritten Strophe (*Still,* ⌒ *geh bei und weck' sie nicht!*), die mit ihrer fast fünffachen Hebung die schwerste s ganzen Gedichts ist. Das neue Bild aber, das das alte und doch nicht das e ist, zeichnet sich ebensosehr in der Rhythmik der Gesamtzeilen ab. Wie den vorangegangenen, so sind auch in unserer letzten Strophe die Zeilen i- und vierhebig. Aber die dreihebige, die lockere und leichtere, hat jetzt n Sieg davongetragen. Nur einmal, nur im dritten Vers, erscheint ein einutiger Vierfüßler. Jetzt freilich ist es der Rhythmus der Jubelzeile des Ge-

[10] Das Bild der Zeileneinsätze ließe sich in einem Diagramm, das auch das auf S. 251f. Ausgeführte veranschaulichen kann, so darstellen:

I. Strophe	II. Strophe	III. Strophe	IV. Strophe
Grundstruktur	Erweichung der Grundstruktur	Rückläufige Heimkehr zur Grundstruktur	Das neue Alte
x′	⏑ x′	⏑ x′	⏑⏑ x′
⏑′x′	⏑⏑ x′	⏑ x′	x′
⏑ x′	⏑⏑ x′	⏑′x′	⏑ x′
⏑ x′	⏑⏑ x′	x′	⏑⏑ x′

dichts, des Verses, auf den alles hinstrebte: *Da gibt's einen wunderbaren Klang*, des Lösenden und Erlösenden, das alles Schwere, Gebundene des Gedichts überwindet.

Noch auf einen dichterischen Effekt ist zurückzukommen, dem wir im Zusammenhang der Erörterungen der ersten Strophe entscheidende Bedeutung zugemessen hatten: der Binnen- und Stabreim der ersten Zeile, die Verhakung und Rückbindung des Lautes an sich selbst, das starre Festhalten an der eigenen Gegenwärtigkeit, mit dem unser Gedicht begann. Die letzte Strophe bewahrt es – und bewahrt es auch wieder nicht. Sie erinnert an das Alte, aber sie verfällt ihm nicht, sondern weist ihm den Weg aus der Verzahnung, aus dem Nicht-von-sich-Loskommen-Können ins Offene und Freie. Um ein Kleines, und der Binnenreim würde wieder erscheinen und mit ihm die Rückbeziehung und Rückfälligkeit des Tones in sich selbst, aber er wird um Haaresbreite gerade vermieden. *Streift sie die Saiten* – stünde das *f* nicht in dem ersten Wort, das Lautbild von *Kron* und *Päonien* würde sich genau wiederholen; es rückt nah genug, daß wir es wiedererkennen können, aber es ist fern genug, um ein Neues zu sein, das die Rückbindung abweist. Und noch einmal: *Garten die ganze*; wäre das *r* ein *n* (oder umgekehrt), die Tonsilben würden sich wieder im Binnenreim gefangen halten; von dem einen Buchstaben hängt es ab, daß der Lautweg offen bleibt. Und wie in der allerersten Zeile des Gedichts die innere Bindung noch unlöslicher gemacht wurde durch den Zusatz von Alliteration zum Binnenreim, so erscheinen auch jetzt in der vierten Strophe abortiver Binnenreim und Stabreim gekoppelt. In der zweiten Zeile ist es eine Alliteration auf *s*, in der letzten stabt das *g*. Aber wenn auch der Lauteffekt wiederkehrt, sein Stimm- und Stimmungswert ist ein anderer. Die Stelle des harten *k* nehmen jetzt stimmhafte Konsonanten ein, aus dem Rauhen wird das Zarte. Welch unnachahmliche Entsprechung! Die ersten beiden Tonsilben der allerersten Gedichtszeile und die ersten beiden Tonsilben der allerletzten Gedichtszeile binden sich aneinander durch denselben Laut; aber was zu Beginn harter Verschluß war, ist jetzt am Ende sanfte Lösung.

Wir haben das Ende erreicht – das Ende im doppelten Sinne. Aber bevor wir von unserem Lied Abschied nehmen, gilt noch ein abschließender Blick seiner letzten Wendung: *Da gibt's einen wunderbaren Klang Durch den Garten die ganze Nacht.* Wir werden entlassen mit dem Bild einer Dauer, eines Schreitens und Ziehens ins Kommende. Die Welt des *Gartens* ist aufgetan künftiger Zeit, aber diese künftige Zeit, diese *ganze Nacht*, ist schon hier bei Einbruch des Abends, da die *Laute* zu tönen beginnt. Dieses Erlebnis: daß, was Jetzt ist, auch schon sein eigenes Dann sein kann, liegt beschlossen in der Spannung, in der logischen „Unmöglichkeit" zwischen den beiden Zeitbestimmungen, mit denen der Satz beginnt und endet: *da – die ganze Nacht.* Logisch unmöglich – und höchster Triumph des Gedichts. Denn das Temporaladverb *da* bezeichnet einen Punkt in der Zeit: in diesem Augenblick, jetzt, im zeitlichen Hier. Aber

ieser Punkt, dieses zeitliche Hier ist nun in unserem Gedicht auch eine Zeitpanne, ein weiter Raum von Zeit: *die ganze Nacht*. Den *Klang*, den es im *Garten*, *urch den Garten* hindurch *gibt*, es *gibt* ihn jetzt, aber so sehr es ihn jetzt gibt, gibt es ihn auch dann, in dem Dunkel der *Nacht*, die erst im Kommen ist nd das Jetzt des *Gartens*, seine alten Bilder auswischen wird. Solcherart ist er *Garten*, Eichendorffs alter *Garten*, gefüllt mit Zeitlichkeit, gefüllt mit Lenszeit: mit dem *blühenden*, schönen Leben, das nichts weiß von Tod und nde; mit dem Leben, das gefesselt liegt an seinen Anfang, an altes versunkees Schöne, und nun im Zwischenreich der Erwartung dem Ton entgegenzitrt, der sich aus ihm entbinden will; mit dem Leben, im Hier schon das Ersende ahnend, das im Kommen ist, jene *ganze Nacht*, die über alles den Vorng senkt, weil sie den *Klang* hinüberträgt ins Andere. Ein alter *Garten*? Vielicht. Vielleicht aber auch der Lebensgarten, in dem die weite Spanne von orgeschichte bis zur Heilsgeschichte im gedichteten Bild sich breitet.

Thomas Manns *Doktor Faustus*

Grundthematik und Motivgefüge

von

Joachim Müller (Jena)

In dem Bericht über die Entstehung des *Doktor Faustus*, den Thomas Mann den *Roman eines Romans* nennt – und wahrlich, welch ein romanhaftes Geschehen ist diese Entstehung! –, bekennt der Dichter, daß er nichts Geringeres als den Roman seiner Epoche habe schreiben wollen, *verkleidet in die Geschichte eines hochprekären und sündigen Künstlerlebens*. Weil dies aber ein so bitterernstes Unternehmen sei, wolle er *möglichst viel Scherz, Biographenmimik, das Pathos herabsetzende Selbstverspottung* anwenden. Nun wissen wir mit Thomas Mann, der ja nicht nur ein ausgezeichneter Goethekenner und warmherziger Goetheverehrer war, sondern sein Riesenthema in dem Symbolbereich der Faustfigur ansiedelte[1], daß Goethe die erhabene Welt seines zweiten Faust *diese sehr ernsten Scherze* genannt hat.

In solchem Sinn einer künstlerischen Distanzierung vom erregenden und bedrückenden Stoff, einer heiteren Überlegenheit des Dichters gegenüber der beklemmenden Problematik seines Romanentwurfs will Thomas Mann Scherz, Mimus und Spott in seinem Werk walten lassen. Hinter der romanhaften Biographie eines deutschen Tonsetzers aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verbirgt sich das Autobiographische; in epischer Mimik gibt sich das Buch Thomas Manns, das er sein *wildestes* genannt hat, weil es aus seinem Entsetzen kam über die Zeit, deren Sohn er war, aus der Empörung über die Epoche, die er mitverantworten mußte, ob er wollte oder nicht. Und der Spott sollte gar Selbstverspottung, Selbstpersiflage sein: soweit dies auf das verzweifelte Gelächter seines an seelischer Einfrierung leidenden Helden zielte, mochte es als legitimes künstlerisches Mittel einer zeitkritischen Analyse in epischer Form hingehen. Aber wenn Thomas Mann sich vorgesetzt hatte, sich selbst in diesem Werk zu persiflieren, ob auch vielleicht nur auf Strecken hin, mußte das nicht

[1] In der *Entstehung des Doktor Faustus* hat Thomas Mann allerdings so gut wie keinen Bezug auf Goethes *Faust* genommen. Wie sehr aber der Dichter mit Goethes Werk vertraut war, wie tief er in die Probleme eindrang, bezeugt der Essay über Goethes *Faust* vom Jahre 1938. Vor allem verfolgt Thomas Mann in Goethes Drama das Problem der Erbsünde, der nicht nur die verdienstlose Gnade, sondern auch das redliche Bemühen des Menschen entgegenwirkt, und das Verhältnis des guten zum bösen Prinzip. Ebendiese Probleme aber begegnen auch als Grundthemen des *Faustusromans*; in der gestalteten Analogie ergibt sich die immanente Bezogenheit auf Goethes *Faust*. Deshalb werden wir des öfteren Gelegenheit nehmen, durch den Vergleich mit der klassischen Tragödie das Verständnis des modernen Romans zu vertiefen. Dagegen hat Thomas Mann während der Arbeit an der *Joseph*-Tetralogie Goethes *Faust* als Stärkungslektüre zur Hand gehabt und in dem Vortrag *Joseph und seine Brüder* von 1942 gesagt: '*Faust' ist ein Menschheitssymbol, und zu etwas dergleichen wollte mir unter den Händen die Josephsgeschichte werden.*

von vornherein das dichterische Gefüge bedrohen und den Ernst der epochalen Gesichte in Frage stellen? Nun, die Selbstpersiflage Thomas Manns ergibt sich aus seinem empfindlichen Bewußtsein, in der kunstfeindlichen Atmosphäre der spätbürgerlichen Zeit als bürgerlicher Künstler, als künstlerisch wirkender Bürger eine zweifelhafte Position zu haben. Er mußte ebenso die Rolle des Bürgers wie die Rolle des Künstlers spielen, und in der Ausnahmesituation des Künstlers, der in bürgerlichen Berufen versagte, sehnte er sich doch mit seinem Tonio Kröger nach den *Wonnen der Gewöhnlichkeit.* Es war das Lebensthema des Bürgers Thomas Mann und das Grundmotiv des Epikers Thomas Mann, und weil der Dichter Thomas Mann sich ständig im Widerstreit mit dem Bürger in ihm wußte, verspottete er als Dichter sein Bürgertum und als Bürger sein Dichtertum, aber er konnte soviel gesunde Substanz eines Kaufmannsbürgers in ein schwieriges, zwielichtiges Bürger-Künstler-Dasein mitnehmen, daß aus dem Dilemma das Kunstwerk wurde, in welchem sich ebenso die eigene Kalamität wie die Kalamität der Epoche spiegelte, welches aber in der Spiegelung – das ist ja das Wesen der Kunst – die Kalamität selbst zum ernsten Scherz, zum Spiel macht, in dem freilich der bittere Ernst des Lebens nachzittert, so daß in der spielerischen Distanz nun die Einsicht in die Problematik der Epoche und in die eigene Zwiespältigkeit wächst. Man tut jedenfalls gut, den *Faustus*-Roman von hier aus zu interpretieren, damit man nicht seine Aussage als ein radikales Anathema des erhaben auf seinem Richterstuhl thronenden Dichters mißversteht. Thomas Mann ist ebenso in Serenus Zeitblom, dem von der Zeit erschreckten und ihrem Verderben fassungslos zuschauenden Berichter (im ironischen Widerspruch zu der Wortbedeutung des Vornamens Serenus gleich „der Heitere"), wie in Adrian Leverkühn, dem von der Krankheit seines Jahrhunderts, der Angst vor der Sterilität wie der Hyperintellektualisierung, geschüttelten Musiker. Man kann auch sagen: Thomas Mann ist ebensoviel und ebensowenig mit seinem Doktor Faustus identisch wie Goethe mit seinem Faust. Beide tragen ihre Gestalten in sich und können sie nur ebendeshalb zu weltliterarischen Repräsentanten austragen, aber beide erheben sich über ihre Gestalten, weil sie nur so deren künstlerische Objektivierung erreichen und deren tragischen Weg konsequent zu Ende führen können. Thomas Mann wie Goethe leiden mit ihren Helden, ja erleiden mit ihnen das düstere Los eines Weltlaufs, daß sie an den Teufel kettet, einerlei, ob dieser als reale dramatische Figur agiert oder als epische Konfrontierung einer Personspaltung in den Fieberdelirien erscheint. Über den ins Teufelsbündnis verstrickten Faustfiguren Goethes und Thomas Manns lastet von Anfang an die bange Frage, ob sie verdammt sind in alle Ewigkeit oder gerettet werden, und wir wissen, wie spät auch in Goethes *Faust*-Konzeption erst der *Prolog im Himmel* entschied, daß der Teufelsbündner vor Gott nicht verloren sein kann, da den trotz des Teufelsbündnisses guten Menschen sein *dunkler Drang* zu Gott zurücktreibt, einerlei, wofür Goethes *Herr* auch steht, für den personalen Christengott oder das spinozistische Welt-

prinzip. Die uralte Frage der Theodizee, von Leibniz ins optimistische Licht des Aufklärungsglaubens an die Macht des Guten gerückt, ist aber nicht nur das Agens, das Goethes Faustdichtung zum Gipfel bewegt, da die Gnade „von oben" durch die Liebe den Menschen vom Teufelsfluch befreit und zum unsterblichen Leben erlöst, sondern sie gibt auch dem *Faustus*roman Thomas Manns den dichterischen Tiefgang, der die Zeitsatire und die Künstlertragödie zum epischen Suchen nach dem Geheimnis des Menschseins weitet[2], denn Thomas Mann selbst hat seinen durch alle Enttäuschungen hindurch geretteten liberalen Humanismus und seinen während der zeitweiligen Herrschaft der Widervernunft nicht erstickten Vernunftglauben stets verbunden mit der Ehrfurcht vor dem Mysterium, das der Mensch ist. Freilich muß diese Ehrfurcht alles Wissen um das *Untere* und *Dämonische* (*Nietzsche*-Rede) mit hineinnehmen, damit sie nicht idealisierend die Gefahr übersieht, die das Unmenschlich-Teuflische fort und fort für Mensch und Menschheit bedeutet.

Das mag zunächst als ein kühner Versuch erscheinen, wenn man das Grauenhafte und Furchtbare bedenkt, das im *Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn* episch ausgebreitet wird. Während in Goethes *Faust* die dramatische Spannung der Wette durch die vorausgenommene Gewißheit des göttlichen Triumphes und damit der menschlichen Rettung entdramatisiert wird, erhält in Thomas Manns *Faustus*roman die episch-statische Totalität des Zeitgemäldes durch die kulturgeschichtlichen Antinomien beträchtliche dramatische Spannungsmomente. Schon im Namen des Helden sind zwei Welten zusammengeschweißt, die ebenso als polare Gegensätze fruchtbar werden wie als einander aufreibende Entgegensetzungen wirken können: das Romanisch-Südliche in Adrian (musikgeschichtlich geschulte Interpreten meinen, der Dichter habe seinem Helden den Vornamen des holländischen Madrigalkomponisten Willaert gegeben, der italienischen Musikgeist nach dem Norden brachte); das Nördlich-Nordische in Leverkühn, das auf Nietzsches hybride Parole vom gefährlichen Leben als Übermensch jenseits von Gut und Böse, vom Leben des Menschen über sich selbst hinaus, auf bindungslose individualistische Übersteigerung anspielt. So kennzeichnet schon der Name das Wesen des deutschen Ton-

[2] Meine Arbeit ist dankbar verpflichtet den Kapiteln über *Doktor Faustus* in den Thomas-Mann-Büchern von Hans Mayer (Berlin 1950), Jonas Lesser (München 1952), Georg Lukács (Berlin 1953), Robert Faesi (Zürich 1955) und R. Hinton Thomas (Oxford 1956) sowie den Spezialarbeiten von Johannes Klein (in: Der Deutschunterricht 1951, H. 3, S. 51/60), Johannes Krey (*Die gesellschaftliche Bedeutung der Musik in Thomas Manns Werk*, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Univ. Jena, Jg. 3, S. 301/232), Bengt Algot Sørensen (in: Orbis Litterarum 1958, H. 1/2) und Hans Mayer (*Thomas Manns „Doktor Faustus". Roman einer Endzeit und Endzeit des Romans*, in: *Von Lessing bis Thomas Mann*, Pfullingen 1959, S. 383/404). Soviel Anregung und Bestätigung ich aus diesen Studien empfing, so sehr versuche ich die Grundthematik aus umfassenderer Sicht zu interpretieren. In der bisherigen Forschung liegt der Hauptakzent auf dem Zeitroman. Dieser Akzent soll keineswegs gemindert oder gar verwischt werden. Doch scheint es mir notwendig, im Zeitroman zugleich das paradigmatische Menschheitsepos zu erblicken, wie es Thomas Mann selbst als seine Intention bekannte. Die vorliegende Analyse prüft nach, wie weit sich diese Intention im Roman tatsächlich verwirklicht hat. Auch die mancherlei Hinweise auf Analogien mit Goethes *Faust*dichtung sind als solche Erweiterung der interpretatorischen Perspektive gemeint.

tzers als ein Spannungsfeld, auf dem Müheloses, Leichtbeschwingtes, Hoch-emutes mit Krampfhaftem, Vergrübeltem, Maßlosem zusammenstößt. Der eutsche Tonsetzer trägt alle Komponenten in sich, die im geschichtlichen Zu-ammenwirken aus unendlich vielen Möglichkeiten nicht eine fruchtbare Syn-ese schufen, sondern zur verhängnisvollen Krise mittelalterlicher Barbari-erung, chauvinistischer Verwirrung und faschistischer Verirrung führten. Aber as deutsche Element ist nicht ablösbar vom europäischen Gesamtfluidum, und o ist die deutsche Katastrophe des 20. Jahrhunderts nur der schärfste Aus-ruck der europäischen Problematik in der spätbürgerlichen Epoche überhaupt. Hochmütiger Intellektualismus und seelischer Atavismus gehen eine seltsame, erstürzende Ehe ein. Der romantische Enthusiasmus für das Chaotische des nbewußten endet in der politischen Barbarei; die rationalistische Klügelei erät in die Sackgasse des spekulativen Konstruktivismus. Aus der Entstehungs-eit berichtet Thomas Mann, wie sich das Thema kristallisiert als Flucht aus er Kulturkrise in den Teufelspakt, als *der Durst eines stolzen und von Sterilität drohten Geistes nach Enthemmung um jeden Preis*, als *Parallelisierung verderb-her, in den Collaps mündender Euphorie mit dem fascistischen Völkerrausch.* as ist, noch einmal, ein europäisches Thema, nicht nur ein deutsches. Doch er deutsche Dichter Thomas Mann denkt nicht daran, uns Deutsche von der erantwortung für die besondere Zuspitzung der Krise in der teuflischen In-manisierung des Nationalsozialismus zu entlasten. Die Geschichte des euro-äischen Humanismus und die Geschichte der europäischen Musik sind die ische Basis, auf der sich die tragische Pyramide des deutschen Versagens er-bt. So spezifisch deutsch das archaisch-ungeschlachte luthersche Element in mag, so tief greift die erasmische Potenz mit ihrer lebensfremden und wirk-hkeitsscheuen, kontemplativen Spiritualisierung ins europäische Geistesge-hehen hinein, aber nur uns Deutschen ist die humanistisch-idealistische Ten-nz offenbar schlecht bekommen, weil sie bei uns nicht durch das gesunde Ge-ngewicht praktischer Tagesnüchternheit ausgeglichen wurde, sondern sich mit em Todessüchtigen und Dionysisch-Rauschhaften unselig verquickte. Oder: sehr die Entwicklung zur Polyphonie und Kontrapunktik eine allgemeine rscheinung der europäischen Musik ist, so sehr versuchen deutsche Kompo-sten die äußersten Aufgipfelungen, also daß sie zuletzt im Rechnerischen der wölf-Töne-Schematik versanden oder sich ins Dissonantische überschlagen. uropäischer Namen und Phänomene begegnet eine ganze Anzahl im Roman: drian Leverkühn nimmt seine Textvorlagen aus den *Gesta Romanorum*, dem ittelalterlichen Legendenschatz, und aus Shakespeare. Thomas Mann er-hlt noch von Impulsen, die ihm die apokryphen Bücher der Bibel, die Dante, ierkegaard und Dostojewski gaben. Wir wollen's gewiß nicht überspitzen, das eutsche überwiegt. Aber vermag jemand zu sagen, wieviel Europäisches ins *olksbuch vom Doctor Faust* eingegangen ist? Schließlich gibt es dem englischen agiker Marlowe den Anstoß zu seinem barocken Spiel. Das Faust-Thema, wie

es in den Schriften der Humanisten (besonders Agrippas von Nettesheim) über Teufelsbündnisse und Schwarzkünstler sowie im Volksbuch mit seinen immer mehr als christliche Warnungen sich gebenden Nachfolgern bis weit ins 18. Jahrhundert gefaßt wird, birgt tatsächlich alles in sich, was Thomas Mann als Symptom für die deutsche Geschichte und als Stigma für seine Epoche im künstlerischen Symbol brauchte: Dämonische Getriebenheit, magische Verstricktheit, maßloses Macht- und Ruhmbegehren, Wissen um Abgründe. Nicht nur der Faust des Volksbuches, auch Goethes Faust jagt dem Wahn nach, die ganze Natur auszumessen, die Welt zu beherrschen, das eigene Selbst zur Menschheit zu erweitern. Fausts Lebens- und Sterbensdevise ist: alles oder nichts, er nimmt das Risiko des Scheiterns im Gewaltdrang nach dem All auf sich. Der Wahn ist hier das Wähnen, das ausgreifende, ausschweifende Verlangen nach übermenschlichen Dimensionen, im *Volksbuch vom Doctor Faust* extensiv, es geht um die Summation des Quantitativen, bei Goethe intensiv, es geht um die Qualität der schöpferischen Teilhabe des Menschen am kosmischen Prozeß. Dieser Wahn im etymologischen Sinn des Wähnens wird in diesem Sprachgebrauch vermischt mit dem aus ganz anderer Wurzel stammenden Wort Wahn, wie wir es in Zusammensetzungen von Wahnwitz und Wahnsinn verwenden (dieses kommt nämlich aus ahd. wana = ermangelnd). Im Begriff Wahnsinn klingen beide Bedeutungen zusammen: mangelnde Verstandesklarheit, getrübte Vernunft, beschattetes Bewußtsein und zugleich Sehnsucht aus dunklen animalischen und seelischen Tiefen nach höheren, klareren, geistigen Bereichen. *Mich hat Apoll geschlagen*, sagt Friedrich Hölderlin, einer dieser Unglücklichen, deren Umnachtung ebenso ein physiologisch-psychiatrisches wie ein kunstpsychologisches und zeitgeschichtliches Problem ist. Wenn Adrian Leverkühn zuletzt von Thomas Mann in der paralytischen Geistesverwirrung dargestellt wird, so hat an dieser Figur, ohne daß von historisch-biographischen Modellen gesprochen werden soll, des Dichters tief mitfühlendes Wissen vor allem um das Los Hugo Wolfs und Nietzsches gestalterisch mitgewirkt. Aber man darf wohl auch poetische Impulse von Reminiszenzen an Hölderlin und Robert Schumann vermuten.

In der als Ganzes frei erfundenen Figur des Tonsetzers Adrian Leverkühn ist das Grundthema episiert, wie höchste Anspannung des künstlerischen Schaffens in krankhafte Übersteigerung entartet und zu tödlichem Verfall führt. Dieses Thema mußte nach des Dichters Willen verbunden werden mit dem zeitbedingten Konstruktivismus der modernen Musik und mit dem Teufelsbündnis, welches das deutsche Volk in die Katastrophe von 1945 treibt. Man macht es sich viel zu leicht, wenn man in Adrian Leverkühn eine Art präfaschistischer Inkarnation deutschen Verhängnisses sieht und dies wiederum als Analogie zu dem nach 1945 als präfaschistischer Sündenbock verschrieenen Nietzsche nimmt. In den beiden Vorträgen *Deutschland und die Deutschen* (1945) und *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1948) hat Thomas Mann zwar eine

arte deutsche Selbstkritik an Deutschland geübt – als ein Deutscher, der sich elbst nicht freispricht von der deutschen Untugend der dionysischen Süchtigkeit und der romantizistischen Dämonisierung! –, aber er hat auch Nietzsches sthetizismus, der gegen die verlogene Moralisierung des spätbürgerlichen Gellschaftslebens rebelliert und freilich in extremer Verkennung des rechten erhältnisses von Instinkt und Intellekt der Barbarei gefährlich nahekommt, charf distanziert von den plumpen Machenschaften des Nazismus[3]. Es ist beeutsam, daß Adrians Schaffen nach der epischen Historizität 1930 endet und aß sein Werk vom Nationalsozialismus verfemt wird. Damit hat der Dichter der voreiligen und grobschlächtigen Identifizierung seines Helden mit dem mperialismus und Faschismus vorgebeugt. Aber da Adrian Musiker ist, reräsentiert er den Aufstand der Musik gegen die Literatur, den Mystizismus iner chaotischen Tiefe gegenüber dem Rationalismus der Aufklärung. Nur an iner Musikergestalt glaubte Thomas Mann die tragische Angelegtheit des deutchen Wesens symbolisieren zu können, und die antinomische Spannung ergibt ch daraus, daß dieses archaisch-atavistische Verlangen nach dämonischer ülle und chthonischem Urgrund in Widerstreit gerät mit dem gänzlich konären Begehren nach magischer Geistgewalt und intellektualistischer Abstrakon. Die Deutschen sind vom Hochmutsteufel besessen. Hochmuts- und Teulsthema sind in eins gebunden. Hochmut vereinsamt, und die schauerliche nnere Einsamkeit, in der sich Adrian findet und in die er sich ebenso stolz ie schamhaft-scheu verhüllt, symbolisiert allerdings die verhängnisvolle Isorung, in die Deutschland geriet, die deutsche Welteinsamkeit. Ein Kunstwerk ist kein Rechenexempel, und so darf man der Konzeption Thomas Manns cht vorrechnen, wenn die Motive vielbezüglich sind und keineswegs glatt aufehen. Alle Motive sind ambivalent, doppelgesichtig, und der Held, der morne Faustus Leverkühn, steht im Kreuzpunkt individueller Schicksale und ittypischer Problematik. In Thomas Manns Deutschlandrede von 1945 heißt s: *Wo der Hochmut des Intellektes sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gundenheit gattet, da ist der Teufel. Und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens eufel, will mir als eine sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündnis mit ihm, ie Teufelsverschreibung, um unter Drangabe des Seelenheils für eine Frist alle chätze und Macht der Welt zu gewinnen, als etwas dem deutschen Wesen eigenmlich Naheliegendes. Ein einsamer Denker und Forscher, ein Theolog und Phisoph in seiner Klause, der aus Verlangen nach Weltgenuß und Weltherrschaft ine Seele dem Teufel verschreibt, – ist es nicht ganz der rechte Augenblick, eutschland in diesem Bilde zu sehen, heute, wo Deutschland buchstäblich der eufel holt?* Doch trifft diese Analyse auf Adrian zu? Ging es ihm denn um

[3] Hier sei angemerkt, daß Karl Schlechtas Nietzscheforschungen Thomas Manns vorsichtiger Nietzschewertung recht gegeben haben, insofern als gerade das Werk, das man als Hauptwerk des Philosophen hingestellt hatte, nämlich *Der Wille zur Macht*, als Gesamtwerk gefälscht ist und in Wirklichkeit aus Nachlaßaphorismen besteht, die dem vorangehenden Werk Nietzsches keine neuen Gedanken hinzufügen (Karl Schlechta, *Der Fall Nietzsche*, München 1959²).

alle Schätze der Welt, um Weltgenuß und Weltherrschaft? War er nicht nur ein einsamer genialer Musiker, der sich immer mehr seiner Zeit und seiner Umwelt entfremdete und im Wahn eines Teufelsbundes, der ihm nur höchste artistische Meisterschaft versprach, endete? Nur in der sublimsten Form des Künstlertums konnte das deutsche Verhängnis tragische Würde erhalten, wenn auch zugleich – nach Thomas Manns eigener Deutung – um der Symbolwürde willen Leverkühn nicht physisch individualisiert, nicht leibseelisch veranschaulicht werden, sondern nur in der Brechung durch das kontemplative Temperament seines Freundes Serenus erstehen durfte. Serenus wiederum trat nur als Berichter auf, empfing sein episches Licht nur von dem unglücklichen Freund, von dessen Leben er ebenso liebevoll wie fassungslos Zeugnis gab. Gerade deshalb, weil die Hauptfiguren sich in symbolisch-repräsentativem Bezug entfalten und wechselseitig spiegeln mußten, bedurfte der Dichter des realen Gerüsts der äußeren Fakten und Daten, deren Fiktion die poetisch-epische Historizität suggerierte.

Hier stellt sich die Frage der Kausalität. Weil Adrian eine tragische Figur war und also aus dem Odium einer persönlichen und moralischen Schuld herausgehoben werden mußte, sah sich der Dichter veranlaßt zu begründen, wie Adrian zum Doktor Faustus wurde, was ihn nach Umwelt und Herkunft dafür prädestinierte. So wächst die Altertümlichkeit des Seelischen aus der altstädtischen Welt von Kaisersaschern im Regierungsbezirk Merseburg, und die mittelalterliche Atmosphäre greift nach Halle und Leipzig hinüber. Überall begegnen Residuen längst vergangener Zeiten, in der derben Lutherparodie des Professors Ehrenfried Kumpf wie in den dämonologischen Expektorationen des Privatdozenten Schleppfuß mit seinen Geschichten von Hexen- und Teufelswesen, in manchen halbirren Originalen und in dem teuflischen Dienstmann, der Adrian in die Leipziger *Schlupfbude* lockt. Wie ihn seine Ausgangswelt ins Dumpfe und Trübe archaischer Primitivität bannt, so macht ihn das ihm vom Vater, dem sinnierenden Bauern, überkommene *Hauptweh* überempfindlich-reizbar, so daß er sich früh seiner Umgebung und den Menschen entfremdet. Kalt ist es um ihn, auch und gerade wenn er lacht. Nichts Verbindendes, nichts Verbindliches geht von ihm aus. Die Kontaktlosigkeit wird sein Stigma, und dennoch läßt der Dichter keinen Zweifel, daß sich der hochmütige Eingezogene, der sensibel Verschlossene heimlich nach Freundschaft und Liebe sehnt. Diese Sehnsucht verbindet sich mit dem ihm früh von den väterlichen Spekulationen eingeflossenen Verlangen nach dem Exotisch-Wunderbaren und dem Phantastisch-Schönen. Am Phänomen des durchsichtigen Glasflüglers aus den Schmetterlingsbüchern des Vaters mit dem vieltönigen geheimnisvoll-melodischen Namen Hetaera Esmeralda geht ihm das Vexatorisch-Ambivalente, das Doppeldeutig-Zwiespältige der Natur auf, die Gift und Schönheit, Prunkvolles und Ekliges gern verbindet. Das Sehnsuchtsthema ist vielfach verschlungen mit dem Verzauberungs- und Verführungsthema, wie aus dem Einsamkeits-

nd Hochmutsthema motivisch die avantgardistische Intellektualisierung steigt. un ist die seelische Lage Adrians überaus kompliziert: sein widerspruchsvoller abitus ward bewirkt durch das, was der Dichter im Roman selbst die *alter- mlich neurotische Unterteuftheit* der mittelalterlichen Geschichtslandschaft nnt, und ferner durch seine psychophysische Anfälligkeit, die ihn innerlich kalt werden ließ. Die seelische Struktur Adrians kennzeichnet sich also durch angel an Seele wie durch Verlangen nach Seele. Thomas Mann sagt in der *ntstehung des Doktor Faustus*, daß er Adrian so liebe, – und er sei ihm so lieb ie nur noch Hanno Buddenbrook! –, weil es ihm an Seele mangle, *dieser Ver- ittlungs- und Versöhnungsinstanz zwischen Geist und Trieb*. Eben dieser Mangel m vermittelnden Grundorgan eines gesunden Menschentums führt den Musi- r in die Irre unmenschlicher Eiseskälte und artistischer Besessenheit. Das ge- ime Verlangen nach Wärme und Liebe aber schwelt in ihm, da er ja im Be- ich des Menschlichen bleibt, das dem Unmenschlichen erst das Maß setzt.

So gerät die stolze asketische Geistigkeit in die *Lusthölle* des Leipziger Bor- lls, aber sie schreckt vor dem Animalisch-Nackten zurück. Warum folgt drian dennoch der Dirne? In dieser Partie ist der zentrale Schlüssel zu sehen, n darf man nicht verfehlen, sonst versteht man das gewaltige Werk völlig sch. Adrian folgt der Dirne, nicht weil er bewußt die luetische Infektion cht, sondern weil ihn, nachdem sein hochmütiger Geist *das Trauma der Be- gnung mit dem seelenlosen Triebe* erlitten hat, dennoch oder vielmehr gerade der rührend-armseligen Form der Anschmiegungsgebärde der Dirne ein uch erbarmender Liebe trifft. Gewiß, den eisigen Intellekt verlangt nach m dämonischen Rausch, in welchem er seine vitale Impotenz vergißt, und des, das eisige Kalkül wie das rauschhafte Versinken, ist des Teufels. Aber Grund seiner kreatürlichen Redlichkeit, wenn man das so zu nennen wagen rf, sucht Adrian die Liebesberührung, um aus dem Verhängnis der Sterilität, r hochmütigen Kälte, der introvertierten Verschlossenheit herauszukommen. dem er die Liebe begehrte, sog er den Krankheitskeim in sich ein, weil eine anke Zeit die Liebe nicht in unverstellter Form duldet. Die Zeit hat die Liebe rgiftet, und der Liebesdurstige stürzt in den Abgrund der höllischen Ver- chung. Das ist seine Tragik. Adrian Leverkühn ist der gefallene Engel, der n Bund mit dem Teufel eingeht, um seine Verstoßung zu kompensieren oder einem tiefen Doppelsinn zu paralysieren: in der Verschmelzung mit der rne wollte er die ihm verhängte Lieblosigkeit paralysieren; aber dieser Ver- eiflungsschritt brachte ihm die Paralyse im medizinischen Sinne ein, die der ufel als zerebrale Illumination, als hochvergeistigten Schaffensprozeß euphe- stisch verklärt. Ist das Genie, wie Serenus meditiert, nichts anderes als *e in der Krankheit tieferfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische rm der Lebenskraft?* Aber die objektive Fragwürdigkeit solcher bestechenden ese bezeugt sich darin, daß der geniale Musiker zwar *eine werkgefüllte Ewig- t von Menschenleben lang* das extravagante Dasein des Hochmütigen genie-

ßen soll, doch am Ende an der Übersteigerung aller Geisteskräfte, an der Hochgetriebenheit seiner virtuosen Fähigkeiten zerbricht. Adrians Genialität ist eine teuflische Gnade und Begnadung. So ist Illumination im doppelten Sinn eines Blendfeuerwerks und einer inneren Erleuchtung gemeint. Beides überkreuzt sich in Adrians seelisch-geistiger Struktur, verwirrt ihn vollständig und zerstört ihn physisch. Die Krankheit als das Symptom eines endzeitlichen Säkulums, das die wohlproportionierte Totalität des Menschlichen in die unvereinbaren Extreme des animalisch-barbarischen Triebs und des überzüchteten Intellekts auseinanderreißt, wird das Schicksal des Menschen, der die Doppeldeutigkeit der barbarischen Mythisierung und der utilitaristischen Rationalisierung in der deutschen Zugespitztheit auf sich zu nehmen hat und in der Exponiertheit des Musikers die Kunst als Sprache des Menschlichen in einer absurden Zeit ad absurdum führen mußte. So trägt Adrian das Leid einer Epoche, die in Endeszeichen steht und ans Ende kommt, weil sie das Maß verlor und im Taumel des Mythisch-Barbarischen wie im Kult des hyperintellektuellen Kalküls auseinanderbricht. Adrian wird das Opfer dieser Zeit. Er bringt sich ihr unwillentlich, aber getrieben von dem Dämon, der dem Dämon des Säkulums verfallen ist, zum Opfer, weil die Zeit ihr Opfer haben will. Das bedeutet keineswegs eine fatalistische Kapitulation des Dichters vor der Zeit und vor der Geschichte. Es wird noch zu zeigen sein, wo das epische Weltbild des Romans offen bleibt und gerade nicht in lückenloser empirischer Kausalität und strenger Determination geschlossen wird. *Bekenntnis und Lebensopfer durch und durch* nennt der Dichter seinen *Doktor Faustus*. Er selbst brachte bekennend dieses Opfer, das keine Rücksichten kennt, am wenigsten auf ihn selbst, den deutschen Dichter in der Emigration, dem das Herz blutete, als er zusehen mußte, was Deutsche aus Deutschland machten. Aber indem dieses Werk *als gebundenste Kunst* sich darstellt, tritt es aus der Kunst in die Wirklichkeit, nämlich im Sinn einer Dämonenbeschwörung. Der Dichter beschwört die Dämonen im Doppelsinn eines Heraufbeschwörens untergründiger Mächte und ihres Bannens, indem sie der Dichter-Magier sich selber und seiner Nation bewußt macht und im schmerzlichen Wissen um sie entmächtigt.

Hier wäre schon die Frage am Platz, wie weit denn, wenn Dämonen beschworen werden und der Boden der Geschichte sich öffnet, über die Zeitanalyse hinaus die Problematik des Bösen in der Welt überhaupt sich aufdrängt, also erneut das Thema der Theodizee erscheint. Hier noch ein Zitat aus der *Deutschlandrede*: *Man möchte die gnadenvolle Tatsache, daß aus dem Bösen das Gute kommen kann, Gott zuschreiben. Daß aus dem Guten so oft das Böse kommt, ist offenbar der Beitrag des Anderen. Die Deutschen könnten wohl fragen, warum gerade ihnen all ihr Gutes zum Bösen ausschlägt, ihnen unter den Händen zu Bösem wird.* Um das Grundthema der Relation von Gutem und Bösem, in der säkularen Manifestation wie in der Menschheitsperspektive, kommen wir nicht

rum. Doch wir müssen noch einmal innehalten und zum konkreten Leben nd Schaffen des Tonsetzers Leverkühn zurücklenken.

Die Musik ist Adrians Schicksal, vor dem sich der Heranwachsende lange rbirgt. Aber die schlichte innere Musikalität der Mutter wie das versponnene pekulieren des Vaters prädestinieren seinen schweren Lebensweg. Wie das äuerlich-Gesunde seiner Herkunft in der Jahrhunderte zurückreichenden altädtischen Tradition verbogen wurde, so dissoniert in seinem Wesen das Verngen an dem beziehungsreichen Ordnungsgefüge der Mathematik mit dem heologiestudium, das ihm die dämonischen Abgründe des Theodizeeproblems ffnet. Der noch in der Rückschau kopfschüttelnde Serenus fragt sich, ob drian mit solchem Entschluß seinen kühlen Intellekt religiös einfrieden wollte. ber weder von Frieden noch von Befriedigung kann die Rede sein, wenn das weideutig gespaltene Verhalten Adrians in Frage steht. Im selben Maß, in dem sich immer ausschließlicher der Musik verschreibt und seiner artistischen higkeiten erst rezeptiv, dann produktiv inne wird, distanziert er sich wieder n dieser Kunst. In den Kern des epischen Themas weist es, wenn Adrian ne asketische Kälte der Musik gegenüber rechtfertigt: *Die Musik tut immer voraus geistig Buße für ihre Versinnlichung.* Wenn die theologische Kategorie r Buße genannt wird, so ist die der Sünde nicht weit. In der Tat wird der ndenfall des Schwelgerisch-Melodischen in der polyphonen Struktur aufhoben, diese zur durchgegliederten Harmonik entwickelt, die freilich der Gefahr neuer verschwenderischer Fülle ausgesetzt ist (man denkt an Mahler, der ch im Roman genannt ist, wie an Richard Strauß, der nicht namentlich anführt wird.) Nicht nur die Geschichte der europäischen und deutschen Musik mbolisiert die geschichtlichen Widersprüche Europas und Deutschlands, sondern Adrians eigene Musik mit ihrem Gegensatz von Berechnung und Magie rweist auf die ungelöste Problematik der modernen Welt, die zur deutschen atastrophe führt. Die Klangchiffre des h e a e es, die motivische Figur der taera Esmeralda, der gläsernen Hetäre, des kühlen Begehrens und der hoffngslosen Liebe durchdringt das epische Geschehen. Das Verführerisch-uschhafte, das Impressionistisch-Klingende wird durch intellektuelle Ironie ralysiert. Die imitierende Kunstübung, die steril zu versanden droht, rettet h ins Parodische, in den Gegen-Klang, in das souveräne Spiel mit dem bisher nstgenommenen, dessen Ernst aber ausgelaugt wurde in der bloß formalistinen Rekapitulation. Was nun in Adrians musikalischem Schaffen vor sich ht, ist vor allem an der Relation von Ton und Wort deutlich, wie sie in der ropäischen Oper als Aufgabe gestellt und im Musikdrama Richard Wagners einem kühnen Gleichgewicht gebracht wurde. Was die Gleichberechtigung n Wort und Ton angeht, so könnte Leverkühns Musik in manchem wie eine spielung auf Carl Orff anmuten, wenn man dies überhaupt von einer nur der epischen Phantasiewelt existierenden Musik sagen dürfte! Adrian verht jedenfalls geistig hochwertige Texte, hochrangige Poesie, Shakespeares

Lustspiel *Love's Labour's Lost* wie Gedichte Brentanos, in denen dunkelschmerzliche Verführung zum Tode – im Esmeraldamotiv – mit tröstlichen Klängen verwoben ist, Klopstocks *Frühlingsfeier* und die *Gregoriuslegende* aus den *Gesta Romanorum*, diese als Puppenoper. Hier wird das Opfer- und Gnadenmotiv modifiziert. Adrians erste Schaffensepoche gipfelt in der *Apokalipsis cum figuris*, deren Grundthema das Motto des Romans sein könnte, das düstere Hesekielwort: „*Das Ende kommt . . . es gehet schon auf und bricht daher über Dich, Du Einwohner des Landes*".

Nachdem Adrian sich seiner teuflischen Illumination bewußt geworden ist, nachdem seine Beschäftigung mit der Tiefseeforschung – Höllenfahrt und Abstieg zu den Müttern gleichsam! – wie mit dem planetarischen Kosmos – faustischer Unendlichkeitsdrang! – ihm alle Dimensionen menschlicher Möglichkeiten erschlossen hat, gelingt ihm in einem euphorischen Zustand seit Anfang 1919 – die Datierung ist wiederum bedeutsam – das Ungeheuerliche eines kultischen Oratoriums, das nach seinen eigenen Worten ebenso Satanisch-Religiöses wie Dämonisch-Frommes faßt, das Blutig-Barbarische mit der blutlosen Intellektualität zusammenzwingt. Das wird besonders in einem schauerlichen instrumentalen und vokalen Glissando atavistischen Charakters hörbar. Das theologisch Gnadenlose wird durch paradoxe Vertauschung ausgedrückt: der Chor wird instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert; die Dissonanz dient dem Hohen, die Harmonie dem Höllischen. Dem schockierten Serenus, der uns das Werk analysiert (wir trauen's ihm eigentlich nicht ganz zu), ist vor allem furchtbar das Pandämonium des Höllengelächters, dessen Substanz dann noch dazu in einen lieblichen Kinderchor transfiguriert wird, *diese Windsbraut infernalischer Lachlust*, in der Adrians eigene Neigung zum Lachen, zum kalten Gelächter, zum Selbstverlachen, seine *Lachtrunkenheit*, sein krankhafter Lachzwang ins Gigantische vergrößert ist. Es muß einen grausen *bei diesem durch fünfzig Takte hinfegenden, mit dem Gekicher einer Einzelstimme beginnenden und rapide um sich greifenden, Chor und Orchester erfassenden, unter rhythmischen Umstürzen und Konterkarierungen zum Tutti-Fortissimo grauenhaft anschwellenden, überbordenden, sardonischen Gaudium Gehennas, dieser aus Johlen, Kläffen, Kreischen, Meckern, Röhren, Heulen und Wiehern schauderhaft gemischten Salve von Hohn- und Triumphgelächter der Hölle.*

Nach schwerer körperlicher und seelischer Krise, die Adrian von seiner *Hundeexistenz* sprechen (auch hier eine Reminiszenz an Goethes *Faust:* „*es möcht kein Hund so länger leben*") und an seiner Schöpferkraft zweifeln läßt – *möge die Hölle sich meiner erbarmen*, provoziert er das über ihm sich zusammenziehende Verhängnis –, gestaltet er in einem mächtigen ekstatischen Aufschwung 1927 sein letztes großes Werk, die chorische Kantate *Dr. Fausti Weheklag* – der Titel ist der Anfang einer Kapitelüberschrift aus dem *Volksbuch* – worin sich der erschreckende *Extremismus* seines Daseins manifestiert. Es ist Parodie, aber nur in einem bestimmten Sinn: ein furchtbarer Schmerz über den

erlust des Reinen und Edlen, als ihm nach dem Freund, dem er vertraute, ach der Frau, die er liebend umwarb, auch das Kind, das ihm die Epiphanie s Göttlichen bedeutet, genommen wird, zwingt ihm die Erkenntnis auf, daß der Welt nichts Gutes und Menschliches mehr sein darf. In diesem Sinn will , der sich in seiner Teufelsverfallenheit selbst der Schuld am Untergang des uten bezichtigen zu müssen glaubt, die *9. Sinfonie* Beethovens zurücknehmen, e große Tradition der klassischen Humanität mit ihrer dynamischen Welt- rmonie annullieren, aus Verzweiflung, nicht aus Bosheit oder Bösheit. So tsteht das musikalische Monstrewerk der Klage, es ist *die Klage des Höllen- ines*, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die auf Erden je angestimmt rden ist, ein ungeheures Variationswerk auf zwölf Grundtönen über die wölf Silben des Satzes: *Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ.* Teufels- ema und Gnadenthema sind gegenstrebig-paradox verwoben. Das Hetären- otiv klingt noch einmal auf in der Identität des Vielförmigen, das epische alogon zugleich für das Variationswerk, das der *Faustus*roman selbst ge- rden ist und in dem bis in alle strukturellen und kompositorischen Einzel- iten hinein das Grundthema in immer neuen Verschlingungen modifiziert rd; Thomas Mann sagt in der *Entstehung* einmal: *Ich fühlte wohl, daß mein ich selbst das werde sein müssen, wovon es handelte, nämlich konstruktive Musik.*

Aber nun geschieht das schier Unbegreifliche, Unbeschreibliche, man nehme h dies parodisch zu Goethes *Das Unbeschreibliche, hier ist's getan*: eben die engste Kalkulation des kompositorischen Gefüges erweist sich als reinste Ex- ession. Im *Entstehung*sbericht sagt Thomas Mann selbst: *Das Ganze chorisch, storisch bezogen auf das Lamento des 17. Jahrhunderts, Durchbruch aus der nstruktion zum Ausdruck.* Es gebiert sich die Freiheit aus der Gebundenheit, Unschuld aus der Erkenntnis. Das ist das Thema, das Adrian schon bei der ktüre von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* aufging. Es ist seine undfrage: *Wie bricht man durch, wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man Puppe und wird zum Schmetterling?* Es ist das Thema der freien Grazie, die r Marionette und dem Gott vorbehalten ist, d.h. dem gänzlich naiven Unbe- ßten und dem unendlichen Bewußtsein. Durch Reflexion wird die Grazie tötet. Wenn die Erkenntnis, sagt Kleist, gleichsam durch ein Unendliches gangen ist, findet sich auch die Grazie wieder ein, und er fragt zuletzt: *Mit- müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der nschuld zurückzufallen?* Und der Gesprächspartner antwortet: *Allerdings, das das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.* Die Endzeit bricht durch zu em neuen Anfang. Dies ist nun freilich die große Frage in unserem Epos. In dem riesigen Lamento, wofür Adrian mit seinem Teufelsleben bezahlt, geht letzt die Klage des Chors über Fausts Untergang in ein orchestrales Adagio er, – die Menschenstimme verstummt, der umgekehrte Weg also, den die *Sinfonie* geht, die den verzückten Menschenlaut die nicht mehr zulängliche chesterstimme überholen läßt. Gott klagt in Adrians *Faust*komposition über

die verlorene Welt, er hat dieses Werk nicht gewollt. Es gibt keinen Trost außer dem, *daß der Kreatur für ihr Weh überhaupt eine Stimme gegeben ist.* Mit den Mitteln raffinierter Konstruktion drückt sich die elementare Verzweiflung der Kreatur aus. Damit wird allerdings das Unmenschliche, das als die Schuld des Menschen erkannt wird, wieder ans Menschliche gebunden. Hierin muß man die Katharsis des tragischen Romans, der epischen Tragödie Thomas Manns sehen. Greifen wir noch weiter aus und graben wir noch tiefer: als ein böser und guter Christ stirbt Adrians Faustus, Thomas Manns Adrian-Faust – die Fügung ist wörtlich aus dem *Volksbuch* übernommen. Es ist noch einmal die Grundfrage der Theodizee – oder sollen wir lieber von einer poetischen Quasi-Theodizee sprechen? Gut und Böse, das ist keine Alternative, wie sie allerdings das Volksbuch enthält: der gute Christ ist der herzlich bereuende und um Gnade bittende Sünder, der seine Seele gerettet weiß; der böse Christ muß dem Teufel den Leib überlassen, doch auch er hofft, daß dieser die Seele nicht antastet – Gut und Böse sind also hier wie Seele und Leib getrennt. Der moderne Dichter dringt tiefer als der naivgläubige Fabulierer des 16. Jahrhunderts oder der kalkulierende Moralist älterer Zeit. Gut und Böse ist im geschichtlichen Handeln wie im innerseelischen Bereich dialektisch ineinandergeschlungen. Daß wir dies erkennen, darum geht es Thomas Mann. Die Dialektik des Guten und Bösen – und d.h. des Menschlichen und des Widermenschlichen, Unmenschlichen – besteht nicht nur darin, daß aus Gutem Böses werden kann, daß der Engel abfällt von Gott und zum Teufel entartet – der Teufel bleibt dennoch auch als gefallener Engel stets auf Gott bezogen –, sondern daß auch aus Bösem Gutes, aus Widermenschlichem Menschliches entstehen kann. Schon in Adrians Hallischer Zeit klingt diese Frage an. Die Rechtfertigung Gottes, der den Menschen in der Freiheit die Möglichkeit zum Sündigen gibt, von der freilich der Fromme aus Liebe zu Gott keinen Gebrauch macht, besteht in Gottes Vermögen, aus dem Bösen das Gute zu zeugen. Adrian sagt einmal: *Vielleicht muß man das Gute die Blüte des Bösen nennen, une fleur du mal* – auf Baudelaires berühmt-berüchtigtes Lyrikbuch von 1857 *Les Fleurs du Mal* anspielend, womit ja die moderne europäische Lyrik subjektivistisch, symbolistisch und esoterisch anhebt. Im Teufelsgespräch, oder nennen wir's Adrians Zwiesprache mit seinem Teufel, manifestiert sich das Teuflische in ihm, das ihn zum verteufelten Deutschen macht, das Theologie in Dämonologie, Geisteshöhe in unmenschlichen Intellekt pervertiert. Am Ende seiner Lebensfahrt, im euphorischen Triumph der zerebralen Illumination, in der *Weheklag* seines größten Werkes ist Adrian der arme Sünder, der nur das eine weiß: *Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden.* Als er in altertümlicher Rede, Ausdruck seiner Verfallenheit ans Archaisch-Barbarische, den entsetzten Freunden seinen Satansbund gesteht, können diese in solchem Verhalten nur den akuten Ausbruch der Geisteszerstörung sehen, der es real genommen auch ist. Aber der Dichter – in den Worten des erschütterten Freundes Serenus, der in

ler philiströsen Beschränktheit dennoch dem Menschlichen aufgetan bleibt, sieht vor allem den Menschen in letzter Seelennot. Adrian-Faust ist Gottes mer Mensch, der die Schuld seiner Zeit auf sich nehmen mußte und ihr armes pfer ward. Die Zeitproblematik der Barbarisierung auch in der Intellektualierung bleibt an die epische Tragik der Person gebunden, wie die Menschheitstragödie des mit teuflischen Mächten verkoppelten Erkenntnisstrebens und Lebensverlangens in Goethes *Faust*-Drama an die persönliche Leiderfahrung der Figur Fausts gebunden bleibt.

Adrian sinkt nach dem kreatürlichen Verzweiflungsschrei in Nacht; den Verstummernden holt das mütterliche Erbarmen heim – nach dem verderblichen Ikarusflug wird die Menschenkreatur in den verzeihenden mütterlichen Schoß zurückgenommen – darin sollte man die thematische Zurücknahme der Beethovenschen Humanitätsapotheose wiederum episch zurückgenommen sehen, eine Zurücknahme der Zurücknahme also, eine Negation der Negation – analog wieder zu Goethes Faust, dessen Unsterbliches in den Gnadenschoß der verstehenden Gretchenliebe aufgenommen wird. Der kranke Adrian behält sein Ecce-Homo-Gesicht, im Geistesentwichenen ist ein Bild der Vergeistigung gegeben, in der zerstörten Kreatur ist noch ein Schatten der menschlichen Hochgestimmung. Schon am Schluß seiner Analyse des letzten Tonwerks fragte Serenus: *Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage dar, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrig bleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, ein Pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht.*

Jenseits der Heil- und Hoffnungslosigkeit ist die Gnade als das Wunder, das über den Glauben geht. Doch woher die Gnade? Ist nicht das letzte Wort Thomas Manns in diesem schweren düsteren Buch Verzweiflung? Als die Reste von Adrians Leben 1940 erlöschen, da schaut Serenus um sich: *Deutschland, in Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte.* Es ist der 8. Mai 1945, an dem der Berichter bitter resümierend schließt: *Heute stürzt* Deutschland, *von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen irrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit ein Wunder, das über*

den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland. Gewiß, Thomas Mann hat in der Tragödie des vom Teufel besessenen Adrian Leverkühn die Tragödie des vom Teufel verführten deutschen Volkes geschrieben, und in Zeitbloms letzter Bitte werden Adrian und sein Deutschland eins. Adrian steht als dichterisches Symbol für Deutschland, aber die letzte Bitte des Freundes ist eine Bitte um Gnade. Thomas Mann ist kein Pharisäer – wann wäre dies je ein Dichter? –, der hochmütig den Stab über sein Volk bricht, er ist kein Richter seines Volkes, mit dem er sich vielmehr auch in der Schuld schmerzlich verbunden weiß. Soviel Anklage gegen alle deutsche Dünkelsucht und allen barbarischen Hang, gegen die gewissenlose Inhumanität – sie wird in den Bohémienzirkeln Schwabings und Münchens mit ihrer avantgardistischen Betriebsamkeit, die einer ästhetisierenden, mystifizierenden, mythisierenden Rebarbarisierung Vorschub leistet, satirisch angeprangert –, soviel Klage über das, was dem Menschen überhaupt aufgegeben. Thomas Mann stellt nicht nur die bohrende Frage, warum den Deutschen alles Gute zum Bösen ausschlage, sondern dringt zu der umfassenderen Frage vor: *Warum gerät überhaupt dem Menschen Gutes zum Bösen?* So darf er am Ende der *Deutschland*-rede sagen: *Zuletzt ist das deutsche Unglück nur das Paradigma der Tragik des Menschseins überhaupt. Der Gnade, deren Deutschland so dringend bedarf, bedürfen wir alle.* Über dem Verhängnis der Erkenntnis beiderlei Art, der Erkenntnis, die sich magischer Kräfte bedient, um barbarisch zu wüten, wie der Erkenntnis, die alles Leben zum Kalkül vereist, waltet die Unschuld der Gnade, die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit: daß Heillosigkeit in Gnade aufgenommen wird, daß der Selbstzerstörung des Menschen die Wiederherstellung der Menschheit die Waage hält. Woher aber – noch einmal – die Gnade? Ist Thomas Mann ein gläubiger Christ? Wo bezeugt sich solche Gnade?

Die Interpretation hat noch einen letzten Schritt zu tun. Wir haben die Episode des Kindes Nepomuk noch ausgespart. Man mag sonst alle anderen Einzelheiten des Romans auf die Epoche der absinkenden Bürgerlichkeit und der imperialistisch-faschistischen Verseuchung Deutschlands beziehen können: Die Todesverfallenheit des völlig sündlosen Kindes durchbricht den zeitkritischen Aspekt. Echo – so tiefsinnig der Kosename – ist der Abglanz eines Ewig-Göttlichen, der Widerschein des Wunderbaren, die Epiphanie des Engelhaften. Mag der liebliche Knabe aber auch dem liebehungrigen und schönheitsdurstigen Adrian als Gesandter aus Elfenland, als Märchenprinz erscheinen, mag er mit seinen altertümlichen Verslein und originellen Schweizerworten wie eine längst verklungene Sage anmuten, er ist dennoch ein real gegenwärtiges Menschenkind und erleidet so die grausam-sinnlose Heimsuchung einer Hirnhautentzündung. Die engelhafte Unschuld wird geplagt von den schrecklichsten Schmerzen. Selbst wenn man in der Gebundenheit an die Tradition von Sprache und Spruch das Fatum menschlicher Sündengeborenheit erblicken wollte, so daß die Echo-

ur in einem motivischen Bezug zum schuldig-unschuldigen Gregorius stünde, ibt die Tatsache des Kindseins, in dem das Widerteuflische bezeugt wurde d das doch dem Teuflischen der Krankheit verfällt. In Echos Gestalt leuchtet s Reine, aber zugleich wird in ihr auch die Anfälligkeit des Reinen schmerzh manifest. Auch das Reine ist nicht immun gegen das Zerstörerische. Das nicht mehr mit einer zeitkritischen Intention zu vereinbaren, das geht nun ch aufs Ganze menschlicher Daseinsnot. Gerade die Analogie zwischen der nerischen Meningitis Adrians und der akuten Meningitis des Echo macht die skrepanz zwischen der epochalen Schuld einer teuflischen Affektion oder Intion und der herzzerreißenden Not der kindlichen Unschuld sichtbar. Das ertümlich mundartliche Wort *Hauptweh* für ein Leiden, das Adrian wie ho so fürchterlich beschwert, hat wohl den doppelten Sinn der Schmerzen Kopf wie des hauptsächlichen, d.h. vorherrschenden Wehs, des allgemeinen ds einer Geistes- und Gemütsverwirrung, einer kreatürlichen Heimsuchung. Das Teufelsthema zieht so in Not-Wendigkeit das Gnadenthema mit sich. r Teufel wäre nicht existent, wenn nicht der Engel wäre, vorher und nach-: der Engel stürzt in den Abgrund, das Gute gebar das Böse, das Mensch-e das Unmenschliche, aber weil Leben ist und solange Leben ist, muß das menschliche immer wieder ein Ende haben und das Menschliche zur Welt ugen, ihm mindestens Raum geben. Dem verteufelten Menschen erscheint Echo des Hellen, Guten, das Echo seiner eigenen Gott-Natur, die dem Teufhen ausgesetzt, aber ihm nicht in Ewigkeit überantwortet ist. Der engelte Knabe Echo bedeutet für Adrian am Abgrund der Teufelsverfallenheit h einmal eine *hellichte Epoche*. Die Epiphanie Echos, auch wenn sie nur en Augenblick leuchtet, bezeugt die Transzendenz der Paralyse, so sehr adoxerweise durch Echos Hingang Adrians Paralyse in der Verzweiflung gelöst wird. Im kreatürlichen Leid, das den Repräsentanten der Epoche uldig werden läßt, wie es auch den Unschuldigen dahinrafft, wird das Säare transzendent wie das Fatalistisch-Determinierte offen.

Hier sei noch einmal auf eine bedeutsame Analogie in Goethes *Faust* versen. Auch Goethe hat es gewagt, über dem teuflischen Verbrechen, dessen der Mensch schuldig gemacht, die Gnade walten zu lassen. Faust bleibt h im Tiefpunkt seiner Teufelsverfallenheit der Knecht Gottes, das Kind ttes, in der Verworrenheit des *dunklen Dranges* noch der *gute Mensch*. Aus Nacht des menschlichen Elends, in das Faust das arme Gretchen gestürzt, dem voreiligen teuflischen Triumph wird er in die Frühlingsnacht entführt, er sich *im Tau aus Lethes Flut* badet und die heilenden Kräfte der Naturster erfährt, die der *Unglücksmann* jammert, *ob er heilig, ob er böse*. Zu kermann bemerkte Goethe im März 1826, angesichts der Greuel, die auf tchen einstürmten und *rückwirkend Fausts ganze Seele erschüttern mußten*, e er sich nicht anders helfen können, als seinen Helden *völlig zu paralysieren als vernichtet zu betrachten und aus solchem scheinbaren Tode ein neues Le-*

ben anzuzünden. Auch Goethe verwendet hier das vielbezügliche Wort *para lysieren,* in dem sich für uns ein gut Teil der vielschichtigen Thematik de *Faustus*romans fassen läßt. Jammer und Schuld werden – fährt Goethe in Eckermanngespräch fort – in den Mantel der Versöhnung gehüllt, *es ist alle Mitleid und das tiefste Erbarmen. Da wird kein Gericht gehalten, und da ist kein Frage, ob er es verdient oder nicht verdient habe, wie es etwa von Menschenrich tern geschehen könnte.*

Freilich, was Goethes großmütige poetische Toleranz in den Mantel der klas sischen Humanität hüllen konnte, durfte das der moderne Epiker für die ex treme Situation des 20. Jahrhunderts, für eine ganze verteufelte Epoche wa gen? Immer beklemmender bedrängt uns die Frage: wird Adrian Leverkühn gerichtet oder gerettet? Ist der verteufelte deutsche Mensch verloren, oder wird er begnadet? Ist der Mensch dem Bösen verfallen, oder darf er auf das Gute hoffen? Ecce homo: Siehe den Menschen als leidbehaftete Kreatur wie als Stolz der Schöpfung. Homo diaboli oder homo dei? So weitgespannt ist Tho mas Manns Werk, das man deshalb einen Zeitroman und ein Menschheits epos nennen darf. Es ist ebenso das Epos einer zeitkritischen Anklage und der religiösen Verzweiflung wie das Paradigma heillosen, doch gnadenfähiger Menschseins überhaupt.

Die Ehrfurcht vor der Tragödie dieser Musikergestalt, in der die Problematik des Deutschtums wie die Zeit- und Kulturkrise episch symbolisiert wurde läßt – noch einmal – keinen Richtspruch zu. Thomas Manns schmerzliche ihm selbst so schmerzhafte Kritik an seiner Nation konnte nicht das Buch einer moralisch distanzierten Abrechnung werden, auch wenn dem Amoralischen oder Immoralischen kein Freibrief ausgestellt wird. Der *Faustus*roman ist das Zeugnis einer schmerzlichen Liebe, der Liebe des Dichters zu seinem Volk und zur Menschheit, die in die Irre gingen und dem Teufel verfielen. So ergibt sich als das religiös-theologische Grundthema die Teufelsbedrohtheit der Gottesnatur, säkular gesprochen: die tragische Dialektik des Bösen und des Guten, des Unmenschlichen und des Menschlichen. Auch wer sich aus Liebessehnen mit dem Bösen einläßt, wird zur Kälte und Lieblosigkeit verdammt, und die gewaltsame Lebensentsagung birgt wiederum den Keim und Grund zu euphorischem Schaffen. Für das Zweischneidige in Adrians schöpferischer Berufung, seelenlos-lieblos höchste Kunst zu schaffen, die aber einem gesunden Volksempfinden fremd ist, fand der Dichter – das sei hier noch nachgetragen – das ergreifende Symbol der Seejungfrau aus Andersens Märchen, die Mensch sein, also die höhere Lebensform haben wollte und um dessentwillen den schneidenden Schmerz auf sich nahm, den die Verwandlung des Fischschwanzes in Menschenglieder brachte.

Darf man nun sagen: wie Christus für die Sünden der Menschheit stirbt, so opfert sich Thomas Manns schmerzdurchschnittener Faustus für die Barbarisierung und Intellektualisierung der modernen Menschheit und wird im Teu-

sbund gerade fähig, die große Menschheitsklage anzustimmen? Der Roman m deutschen Tonsetzer ist das Buch eines tiefen Wissens um menschliche fährdungen durch das Böse, das Archaisch-Primitive in uns. Unsere Geichte und unser Volkswesen ist nach Thomas Mann in den Spannungen ischen dem lutherschen Element, dem Kernigvolkhaften, aber auch dem erben wie dem Mönchisch-Asketischen, Dumpfen und dem erasmischen Elent, der Verfeinerung, Vergeistigung, aber auch der hochmütigen Ironie anlegt – *in Hochmut scheu*, so wird Adrians zwiespältige Art gekennzeichnet. mag freilich dahingestellt bleiben, ob die Komplexität eines Volkscharakters erhaupt in einigen wenigen Zügen, seien sie noch so differenziert beschrieben, faßt werden kann. Thomas Mann sieht allerdings aus der extremen Überigerung solcher Züge das Blutig-Barbarische und das Blutlos-Intellektuatische entstanden. Aber das epochale Dilemma führt nicht in die Aporie, elmehr wird vom Dichter die Frage gewagt, ob nicht aus dem enthemmten sen, aus der bösartigen Infektion wieder das Gute mit seiner Heilkraft wachn könne. Vermochte nicht in der Transzendenz der Verzweiflung das Wunder nseits des Glaubens zu erscheinen? Thomas Mann meint gewiß nicht eine tliche Gnade im theologischen Sinn, die von außen oder von oben wirkt, ndern er begründet die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit darin, daß r Sünder die Überzeugung hat, seine Sünde sei so furchtbar, daß selbst die endliche Güte nicht verzeihen kann. In solcher Überzeugung opfert sich rian. Doch ein Opfer zu bringen ist nur dann sinnvoll, wenn durch das Opfer Welt anders wird. Es geht darum nicht um eine Hoffnung ins Unbestimmte, ndern um die Zuversicht der radikalen Wandlung, um den Glauben an die eneratio humana. Durch das Teuflische hindurch erklingt das Klagelied des nschen, in welchem er sich selbst findet. Ist dies Thomas Manns letzte poehe Intention im *Faustus*roman? Wird der Roman in Endeszeichen zuletzt kühnen Verkündigung neuen Anfangs? Endet nun die Epoche des Teufels l beginnt die Epoche des Menschen? Ist vielleicht der Mensch unter der t der Endzeitlichkeit eher zur Besinnung auf sein Menschliches bereit als geschichtlichen Höhenzeiten? Wird die Endzeit paralysiert, damit nach der nschheitsdämmerung ein Menschheitsmorgen anbricht? Zeigt sich hinter fahlen Eschatologie der deutschen Katastrophe, die unser Epos in biograscher Mimik bitter-aufwühlend beklagt, der Silberstreifen morgendlicher nschwerdung? Die epische Symbolik, in der sich der Dichter bei aller innerVerbundenheit mit dem ihn zuinnerst erregenden Werk doch davon distanen kann, läßt gewiß offen, ob die Grundthematik letztlich religiös-theologisch r human-säkular gemeint sei. Wir vergessen nicht, daß wir es mit einer chtung zu tun haben. Doch Thomas Mann entläßt uns mit der unüberhören Frage: Welche Stimme ertönt, wenn die Stimme des im schöpferischen chmut zu Fall gekommenen Menschen in der radikalen Sündenverwirrung weigt, die Stimme des Teufels oder die Stimme Gottes? Diese dichterische

Frage, diese künstlerisch symbolisierte Thematik wird freilich zum unerbittlichen Ruf an uns: Ecce homo – homo dei oder homo diaboli, Gottesknecht oder Teufelsbündler, dem Guten verschworen oder dem Bösen verfallen? Fragen wir uns selbst immer erneut, wo wir stehen[4]!

[4] Während diese Studie gesetzt wurde, erschien das überaus wichtige Buch Thomas Mann – Karl Kerényi, *Gespräch in Briefen*, Zürich 1960. Es enthält eine Reihe für unseren Zusammenhang höchst aufschlußreicher und unsere Gedankengänge stützender Bemerkungen, die ich nach der Korrekturlesung doch noch anfügen möchte. Thomas Mann nennt den *Faustus ein Geheimbuch im Grunde* (26. 11. 1947), *dies Schmerzensbuch* (12. 9. 1948) und sagt: *Daß auf seine Schrecken immerhin ein Schimmer von Kunst und damit denn doch von Heiterkeit fällt, muß ich hoffen* (12. 9. 1948). Am 1. 1. 1947 nennt Thomas Mann die für seinen Musiker komponierte *symphonische Kantate Dr. Fausti Weheklag' ein expressivstes Werk, eben weil es Klage ist, denn diese war wohl alles Ausdrucks Anbeginn und aller Ausdruck immer eigentlich Klage... ein Werk, und sei es eines der Verzweiflung, kann immer nur den Optimismus, den Glauben ans Leben zur letzten Substanz haben – wie es ja mit der Verzweiflung eine besondere Sache ist: sie trägt die Transzendenz zur Hoffnung schon in sich selbst.* Am 20. 6. 1949 schreibt der Dichter an Kerényi: *Ihre Äußerung über den religiösen, christlichen Charakter des Faustus frappierte mich und erfüllte mich mit der Genugtuung, die einem die Wahrheit gewährt. Es ist ja wahr und fast selbstverständlich: wie sollte denn auch ein so radikales Buch nicht irgendwie ins Religiöse reichen.*

Mitteilungen

Aus Herders Nachlaß

von

Hans Dietrich Irmscher (Tübingen)

1

Die von Bernhard Suphan herausgegebene historisch-kritische Ausgabe (33 Bände, Berlin 77/1913) gilt auch heute noch als die vollständigste und zuverlässigste Sammlung von Herders riften. Ihre Qualität besitzt sie jedoch nur im Verhältnis zu den anderen Herder-Ausgaben. messen an der handschriftlichen Überlieferung ist sie heute an vielen Stellen unzureichend. s zeigte sich im Verlauf einer Neuordnung des Herder-Nachlasses, die kurz vor dem Abschluß ht[1].

Vollständigkeit kann die Ausgabe nur für die größtenteils noch zu Herders Lebzeiten ver-ntlichten Werke in Anspruch nehmen, keinesfalls aber für die Skizzen, Entwürfe und Frag-nte aus der Frühzeit, in denen sich Herders Denkweise oft besonders rein offenbart. Trotz ner Einsicht in die Bedeutung des genetischen Prinzips für Herder und die Anordnung seiner riften[2] sah Suphan sich nicht veranlaßt, das bis dahin von Herder Gedruckte wesentlich aus Handschriften zu vermehren: Er selbst sagt in einer seiner Vorreden zur Ausgabe: „Die nwärtig herrschende Stimmung (man hat sie die 'Andacht zum Ungedruckten' genannt) le ich überhaupt nicht. Ich halte für die Hauptaufgabe des wissenschaftlichen Herausgebers: bis jetzt gedruckt und so zum Nationaleigenthum geworden ist, quellenächt herzustellen zu überliefern, Unbill und Willkür der früheren Herausgeber für immer zu beseitigen"[3]. sem Grundsatz ist denn auch die kaum beachtete Tatsache zuzuschreiben, daß die Ausgabe den im Nachlaß reichlich vorhandenen Skizzen und Entwürfen zumal des jungen Herder nur nig mehr enthält als das *Lebensbild* Emil Gottfried von Herders von 1846[4].

Bedenklicher ist noch, daß Teile der Ausgabe in der Zuverlässigkeit des gebotenen Textes r zu wünschen übrig lassen. Die Gründe hierfür wird man vor allem in der Behandlung des hlasses durch Suphan suchen müssen. Nach den vorliegenden Unterlagen hat es von den dschriften niemals ein vollständiges Verzeichnis gegeben, an Hand dessen es auch den Mit-eitern Suphans möglich gewesen wäre, sich jederzeit einen Überblick über das gesamte vor-dene Material zu verschaffen. Die überlieferten Inventare halten nur den Inhalt der einzelnen pseln in großen Zügen fest. Als Suphan daher im Jahre 1887 Berlin verließ, um als Nachfolger Erich Schmidt die Leitung des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar zu übernehmen, blie-die Herausgeber der noch fehlenden neun Bände (C. Redlich für Bd. 15, 29, 8; R. Dahms für 30; A. Jacobsen für Bd. 31; R. Steig für Bd. 9, 5, 33; O. Hoffmann für Bd. 32) wohl haupt-dlich auf die brieflichen Hinweise Suphans über den Fundort der jeweils in Frage kommenden

[1] eutiger Aufbewahrungsort des Herder-Nachlasses: Depot der ehem. preußischen Staats-ibliothek in der UB Tübingen. — Über die Geschichte des Nachlasses, seinen Gehalt und die Neuordnung vgl. meinen Bericht *Der Herder-Nachlaß und seine Neuordnung*, in: *Herder-Studien*, Würzburg 1960, Marburger Ostforschungen, Bd. 10; ferner: H. D. Irmscher, *J. G. Müller und die erste Gesamtausgabe der Schriften J. G. Herders;* ders., *Herderiana im Nachlaß J. G. Müllers*, beide Untersuchungen in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Heft 37, 1960, S. 98ff.; S. 221ff.

[2] Suphan, *Meine Herder-Ausgabe*, in: Revue germanique, Bd. 3, 1907, S. 234f.

[3] Suphan in der Einleitung zu Bd. XXXI seiner Ausgabe, S. VII (1889). — In den folgenden Anmerkungen bezeichnen römische Ziffern ohne weitere Angabe die jeweiligen Bände der Suphanschen Ausgabe.

[4] *Johann Gottfried von Herders Lebensbild*, hrsg. von Emil Gottfried von Herder, 6 Bde., Erlangen 1846.

Handschriften angewiesen. Suphan selbst war durch die Redaktion der Weimarer Goethe-Ausgabe so sehr in Anspruch genommen, daß ihm nach eigenem Geständnis nur noch wenig Zeit für Herder übrig blieb[5]. Unter dieser Situation litt dann nicht nur die Koordination der einzelnen Bände sondern gelegentlich auch die Herstellung eines einwandfreien Textes. Eine ausführliche Begründung dieser Behauptung wird zu gegebener Zeit und an anderer Stelle geliefert werden. Das folgende Beispiel möchte lediglich einen Eindruck vermitteln von der Art und Tragweite der hierzu erforderlichen Untersuchungen.

2

An einer gegen Ende des Jahres 1769 in Paris niedergeschriebenen Stelle[6] seiner Aufzeichnungen *Journal meiner Reise im Jahr 1769* befaßt sich Herder mit den Leistungen der deutschen Philosophie auf dem Gebiet der Ästhetik und fügt hinzu: *Ich habe z. E. etwas über die Aesthetik gearbeitet und glaube, wahrhaftig neu zu seyn; aber in wie wenigem? In dem Satze, Gesicht sieht nur Flächen. Gefühl tastet nur Formen: der Satz aber ist durch Optik und Geometrie schon bekannt und es wäre Unglück, wenn er nicht schon bewiesen wäre. Blos die Anwendung bliebe mir also: Malerei ist nur fürs Auge, Bildhauerei fürs Gefühl: eine Entdeckung, die noch immer arm ist, und wenn sie zu sehr ausgedehnt ist, lächerliche Folgen geben kann, wie wir jetzt sind, da wir Gesicht für Gefühl gebrauchen, und zu gebrauchen gewohnt sind*[7]. Die Darstellung dieses Grundsatzes (*Gesicht sieht nur Flächen, Gefühl tastet nur Formen*) und seine Anwendung auf die Ästhetik hatte Herder Anfang 1769 in seinem *Vierten kritischen Wäldchen* begonnen und noch vor seiner Abreise aus Riga, am 3. Juni 1769, in erster Redaktion abgeschlossen. Während seines Aufenthaltes in Nantes, vom Juli bis zum November des gleichen Jahres, erfuhr das Werk eine eingreifende Umarbeitung, in der es bis zu seiner ersten Veröffentlichung durch die Herausgeber des *Lebensbildes* (1846) liegen geblieben ist[8]. Auf das *Vierte kritische Wäldchen* aber bezieht sich Herder offenbar, wenn er sagt: *Ich habe z. E. etwas über die Aesthetik gearbeitet...*

Am 8. November 1769 traf Herder in der französischen Hauptstadt ein. Sein bis Ende Dezember dauernder Aufenthalt in Paris brachte ihm in der Begegnung mit den Statuen im Garten von Versailles eine Bestätigung und Vertiefung seiner ästhetischen Gedanken durch die Anschauung. Auf diese Erfahrung und ihren literarischen Niederschlag kommt er in der Fortsetzung der oben zitierten Stelle des Reisejournals zu sprechen: *Ich muß ein Blinder und Fühlender werden, um die Philosophie dieses Sinnes zu erforschen! ich glaube, dabei schon auf einigen neuen Wegen zu seyn: laßet uns sehen!*[9]. Nun folgt ein stichwortartiger Überblick über drei Skizzen (die erste hat zwei Kapitel), die Herder noch in Paris in seine Studienbücher eingetragen haben muß, wie die jeweiligen Verweisungen nahelegen.

Da nur der dritte Versuch eine eingehendere Betrachtung lohnt, gebe ich von den Hinweisen auf die ersten beiden Entwürfe nur die Titel:

[1.] *Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl s. Collektaneenbuch hinten unter den Alten Schwäbischen Poesien. Bl. 3.*
[2.] *Vom Schönen durchs Gefühl (hinter Baumgarten Aesth.).*
[3.] *Von der Philosophie des Gefühls überhaupt (neu Papier k)*
1. *Sprache, die ein Blinder erfunden*
2. *seine Welt, seine Kosmologie*
3. *die Erinnerung seines Ichs, wie es sich ins Universum geoffenbart hat, seine Psychologie und Kosmologie*
4. *seine Ideen von Raum, Zeit, Kraft, seine Ontologie*
5. *seine Ideen von Unsterblichkeit der Seele, Gott, Welt, Religion, Theologie, Nat.*[10].

Welche Abhandlungen sind in diesen Hinweisen gemeint?

[5] Suphan, *Meine Herder-Ausgabe*, aaO., S. 234. [6] Vgl. IV, S. XV. [7] IV, S. 443.
[8] Vgl. III, S. XIIff. [9] IV, S. 443f. [10] IV, S. 444f.

3

In seinen Anmerkungen zu dieser Stelle sagt Suphan über den Titel *Von der Bildhauerkunst s Gefühl* folgendes: „Der Verweisung auf das Collectaneenbuch kann man in den Mss. wegen Zerstörung des Zusammenhangs [die nach Suphans Meinung größtenteils zu Lasten der rausgeber des *Lebensbildes* geht[11]] nicht mehr zur Genüge nachgehen. Die Abhandlung *Von Bildhauerkunst fürs Gefühl* stand in einem Abschnitt des Heftes, der *Alte schwäbische Poesien* itelt ist. Ein Blatt in der ausgerissenen Lage ist mit Übersetzung zweier Lieder aus Bodmers nnesingern (in Riga) beschrieben: 1. Kaiser Heinrich: Ich grüße mit Gesange die süße — 2. Kon- der junge: Ich freu mich mancher Blumen roth"[12].

Das Manuskript, von dem hier die Rede ist, liegt heute in Kapsel 5 des Herder-Nachlasses. Es faßt 3 Doppelblätter (Blattnumerierung mit Bleistift 1/6), das letzte für sich liegend. Zwei ile lassen sich unterscheiden: a) Blatt 1/4 (Blattzählung von Herder in der Mitte des unteren ndes jeweils der Vorderseite eines Blattes), 16,5 × 20,5 cm, besteht aus geripptem Papier von blicher Farbe; Wasserzeichen Blatt 1 und 4: *ADS*, Blatt 2 und 3: Wappen und Inschrift *Pro tria*. Blatt 1r trägt von Herders Hand in Tinte die Aufschrift *Alte schwäbische Poesien* und unter, etwa in der Mitte der Seite in Georg Müllers Handschrift, ebenfalls in Tinte: (*Erste en zur Plastik*). Zwischen beiden Titeln steht, vermutlich von der Hand eines der Nachlaßbe- eiter in Bleistiftschrift: *V. Gefühl des Schönen etc. (wahrscheinlich in Paris geschrieben*). Dieser des Manuskriptes ist offenbar aus einem alten Studienheft entfernt worden, worauf Heft- ren schließen lassen. Die beiden von Suphan erwähnten Minnelieder stehen auf Blatt 2r. Auf tt 4v hat Herder in Königsberg oder Riga Notizen aus verschiedenen Büchern über Homer eingetragen. b) Der zweite Teil, das für sich liegende Doppelblatt 5/6, besteht aus rohem, leicht etwas älterem Papier von bräunlicher Farbe, das sich deutlich von dem des ersten Teils erscheidet (Wasserzeichen: Wappen, nicht zu entziffern). Dieser Bogen aber stammt aus dem te in Kapsel 26 des Nachlasses aufbewahrten *Studienheft B* (62 Blätter, 17 × 21 cm, in braun rmoriertem Pappdeckel, mit Notizen größtenteils aus der Königsberger Zeit). Ursprünglich and er sich zwischen dem 42. und 43. Blatt dieses Heftes. Dies wird nicht nur durch die Buch- benzählung der Blätter in der Mitte des unteren Seitenrandes nahegelegt (auch Blatt 5r trägt ieser Stelle eine Buchstabenzählung = E, die sich genau in die Zählung des Heftes eingliedert), dern auch durch den alten Königsberger Text in beiden Handschriften: Auf Blatt 5 steht ein ck aus *Hamlet* in englischer Sprache (III. Akt, 3. Sz., Monolog des Königs), das Herder ver- lich während seiner gemeinsamen Shakespeare-Lektüre mit Hamann niedergeschrieben hat[13]. mittelbar voran im Heft auf Doppelblatt D (= S. 41/42) geht Hamlets Monolog *To be or not e* aus der 1. Sz. des III. Aktes. Nach dem einzugliedernden Doppelblatt E bricht der englische t ab. Es folgen nur noch Ansätze zu einer Übersetzung ins Deutsche. Diese inhaltliche Zu- mengehörigkeit der beiden Handschriften wird übrigens durch die Beschaffenheit des Papiers der Schriftzüge voll bestätigt.

Man darf daher annehmen, daß das ganze Manuskript, von dem hier die Rede ist, schon von der und nicht erst durch die Herausgeber des *Lebensbildes* aus teilweise frei gebliebenen Blät- n seiner alten Studienhefte zusammengesetzt worden ist. Die Skizze *Von der Bildhauerkunst s Gefühl* trägt in der Handschrift den Untertitel *(Gedanken aus dem Garten zu Versailles)* und ist das Manuskript auf folgenden Blättern eingetragen: Blatt 3v, 4r, 3r, 2v, 1v, 6v, 6r. Das Stück übrigens identisch mit der Skizze gleichen Titels im *Lebensbild*[14], die dann C. Redlich im 8. Band Suphanschen Ausgabe unter den *Studien und Entwürfen zur Plastik* abgedruckt hat, ohne rdings auf die entsprechende Stelle des Reisejournals hinzuweisen[15].

V, S. XVII, Anmerkung 2.
V, S. 506f., Anmerkung zu 444.445.
Vgl. Hamann an Herder, 26.6.1764; J. G. Hamann, *Briefwechsel*, hrsg. v. W. Ziesemer und A. Henkel, Bd. 2, Wiesbaden 1956, S. 260. — R. Haym, *Herder*, Bd. 1, Berlin 1880, S. 61. Bd. 2, S. 361ff. [15] VIII, S. 88ff.

4

Zu Herders Angabe *Vom Schönen durchs Gefühl (hinter Baumgarten Aesth.)* heißt es in Suphan Anmerkung: „In ein zweites, mehrere Jahre älteres Heft war die Abhandlung *Über die schön Kunst des Gefühls* eingetragen. Unmittelbar voran ging (1763/64 geschrieben) ein Auszug au Baumgartens Aesthetik. Davon ist noch ein Blatt erhalten"[16].

Auch hier müssen wir Suphan in einigen Punkten korrigieren. Das Manuskript dieser Abhandlung befindet sich heute in Kapsel 25 des Herder-Nachlasses. Bei der Durchsicht der in ihr aufbewahrten Papiere konnten zu den Suphan bekannten 4 Blättern noch weitere 6 gefunden werden mit dem Rest des sogenannten Auszuges aus Baumgartens Ästhetik (es handelt sich dabei jedoch um eine kritische Paraphrase Herders zu diesem Werk), so daß dieser bemerkenswerte Text nun wieder vollständig vorliegt. Das ganze Stück hat nun folgende Gestalt: 5 Doppelblätter (Blattzählung 1/10), die sich in zwei Teile aufgliedern lassen: a) Blatt 1/6 (5/6 für sich liegend) 16,5 × 20,5 cm, gelbliches Papier (Wasserzeichen Blatt 1/4: Wappen (?), Blatt 2/3: Inschrift (?) Blatt 5/6: wie 2/3), enthaltend die Paraphrase zur *Aesthetica* von § 1/21. Beschrieben ist nur jeweils die rechte Hälfte jeder Seite. Auf Blatt 4v ist eine eigene Skizze Herders eingefügt unter dem Titel *Plan zu einer Ästhetik* (ungedruckt). b) Blatt 7/10, 17,5 × 20 cm, gelbliches, geripptes Papier, (Wasserzeichen nur Blatt 8/9: Wappen (?), und *IFA*), enthaltend die Fortsetzung der Paraphrase von § 22/25 in der gleichen Schrift wie in a). Auf Blatt 7 v beginnt der Pariser Eintrag *Über die schöne Kunst des Gefühls* — so lautet der von dem Zitat im Reisejournal abweichende Titel der Skizze in der Handschrift, der bis Blatt 8r reicht. Auf den restlichen Seiten von Teil b) folgen noch die als Nachtrag zum Reisejournal von Suphan im 4. Band gedruckten Skizzen *Schöne Künste — in Paris geschrieben den 2. Dec.* (Blatt 8v/10r) und *Über die Oper* (Blatt 10r/10v)[17]. Auch dieses Manuskript bestand also schon zur Königsberger Zeit aus zwei Teilen verschiedenen Papiers und verschiedener Herkunft (Heftspuren in beiden Teilen).

Das Stück *Über die schöne Kunst des Gefühls* steht bereits im *Lebensbild*[18], was Suphan entgangen ist. C. Redlich hat es dann in den 8. Band der Suphanschen Ausgabe aufgenommen, wiederum ohne seine Identität mit dem Titel *Vom Schönen durchs Gefühl* im Reisejournal zu bemerken[19].

5

Der dritte Hinweis Herders im Reisejournal *Von der Philosophie des Gefühls überhaupt (neu Papier k)* wird von Suphan folgendermaßen erläutert: „Die dritte Verweisung ... auf das 'neue Papier' mit der Signatur k (Kunst?) bleibt unklar. Eine mit k bezeichnete Lage findet sich nicht vor, dagegen etliche Blätter, meist altes, d.h. aus früher benutzten Quartheften ausgerissenes Papier, deren Inhalt sich ziemlich mit den Angaben sub [3], 1—5 (— Inhaltsangabe der Skizze im Reisejournal —) deckt; so *Zur Politik und Naturlehre des Gefühls u.s.w.*[20]. Unter diesen im *Lebensbild* gedruckten Stücken kommen aber nicht die von Suphan erwähnten Aufzeichnungen *Politik und Naturlehre des Gefühls*[21], sondern die Abhandlung *Zum Sinn des Gefühls* der Inhaltsangabe, die Herder im Reisejournal von der Skizze *Von der Philosophie des Gefühls überhaupt* gibt, am nächsten. Wenigstens sind durch sie gedeckt: *1. Sprache, die ein Blinder erfunden; 2. seine Welt, seine Kosmologie; 3. die Erinnerung seines Ichs, wie es sich ins Universum geoffenbart hat, seine Psychologie und Kosmologie.* Die folgenden Punkte der Inhaltsangabe haben in ihr jedoch

[16] IV, S. 507, Anmerkung zu 444.445. [17] IV, S. 479ff.
[18] Bd. 2, S. 379ff. [19] VIII, S. 94ff.
[20] IV, S. 507, Anmerkung zu 444.445. — H. Düntzer erläuterte nach dem Erscheinen des vierten Bandes der Suphanschen Ausgabe (1878) — offenbar ebenfalls ohne Kenntnis der Handschriften — diese Stelle folgendermaßen: „In dasselbe (?) Collectaneenheft war hinten neues Papier eingeschossen, das betreffende Stück war mit k bezeichnet, also wol das zehnte". *Herders Werke. Nach den besten Quellen revidierte Ausgabe.* 24. Theil. hrsg. u. mit Anmerkungen begleitet von H. Düntzer, Berlin (Hempel) 1879, S. 463, Anmerkung 1.
[21] *Lebensbild*, Bd. 2., S. 390ff.; VIII, S. 97ff.

ine Parallele. Vielleicht hat auch Suphan eigentlich an dieses Stück gedacht, weil er in Analogie dessen Titel *Zur Politik und Naturlehre des Gefühls* liest, was weder durch den Abdruck im *bensbild* noch durch die Handschrift gerechtfertigt ist.

Das Manuskript dieser Abhandlung *Zum Sinn des Gefühls*, die nach dem ersten Abdruck im *bensbild* — wiederum ohne Hinweis auf die entsprechende Stelle im Reisejournal — unter die *udien und Entwürfe zur Plastik* im 8. Band der Suphanschen Ausgabe aufgenommen wurde[22], gt heute in Kapsel 25 des Herder-Nachlasses. Es handelt sich um ein Blatt vom Format „5 × 21 cm aus gelblichem, geripptem Papier (Wasserzeichen wie Handschrift a) in Abschnitt 3). r linke Rand trägt Heftspuren. Die Skizze *Zum Sinn des Gefühls* steht auf der Vorderseite. Die ückseite überliefert eine unvollendete Disposition zu einer Abhandlung über Baumgarten, inckelmann und Klotz, die vermutlich in Riga niedergeschrieben wurde.

Bei einer genaueren Untersuchung des Blattes bemerkt man am unteren Rand der Vorderseite, n der Mitte etwas nach links versetzt, ein klein geschriebenes *K*. Es liegt nahe, diese Signatur t Herders Verweisung im Reisejournal *neu Papier k* in Verbindung zu bringen. Indem wir dieser rmutung nachgehen, versuchen wir zunächst, die Bedeutung der Signatur zu klären. Die Stel- g des Buchstabens am unteren Rand der Seite schließt die von Suphan ohne Kenntnis der ndschrift vorgeschlagene Interpretation „Kunst" mit einiger Wahrscheinlichkeit aus. Schon r könnte man an eine Buchstabenzählung denken, die Herder ja, wie oben bei der Be- chnung der Handschrift in Abschnitt 3 gezeigt wurde, gelegentlich verwendet hat. Diese An- hme zwingt aber zu der Frage nach anderen Blättern einer solchen Zählung, zu der das Blatt *K* hören könnte. Bei der Durchsicht der Kapsel 25 fand sich nun tatsächlich eine Lage zu vier in- nander gelegten Doppelblättern, 16 × 21 cm (Wasserzeichen abwechselnd Wappen und In- rift *Pro Patria* wie auf Blatt *K*; Inschrift *Honig & Zoon*), gelblichen, gerippten Papieres. unteren Rand der Vorderseite eines jeden Blattes hat Herder mit Tinte die Buchstaben- hlung *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *H*, *J* eingetragen. Das Blatt *K* mit der Skizze *Zum Sinn des ihls* hätte dann ursprünglich als letztes Blatt zu dieser Lage gehört. Die Herausgeber des *ensbildes* haben es vermutlich aus diesem Zusammenhang entfernt, weil sie das auf ihm einge- gene Stück als einzige der Aufzeichnungen in diesen Blättern für wert erachteten, in ihrer mlung vom jungen Herder veröffentlicht zu werden. Durch diese Trennung ging dann auch erste Blatt der Lage (*A*) verloren, mit dem zusammen *K* ursprünglich einen Bogen gebildet . Blatt *A* konnte bisher noch nicht gefunden werden. Das Papier des ganzen Manuskriptes, das t eine zusätzliche Zählung (1/9) bekommen hat, ist von erster Güte und auch heute nur wenig hgegilbt, so daß im Vergleich mit den anderen Handschriften, auf die Herder an der betreffen- Stelle im Reisejournal verweist, die Bezeichnung dieses Stückes als *neu Papier* durchaus ver- ndlich erscheint. Die Tatsache, daß Herder im Reisejournal *k* schreibt statt — wie in der Hand- rift — *K*, braucht die vorgelegte Beweisführung nicht zu stören. Bei *k* kann es sich um ein Ver- en Herders oder der Herausgeber des Reisejournals handeln. Das Manuskript des Tagebuchs z. Zt. nicht verfügbar, so daß eine Prüfung nicht möglich ist.

Die Zusammengehörigkeit von Blatt *K* und Lage *B*/*J* wird außerdem noch durch folgende Be- chtung wahrscheinlich gemacht. Um die sinnliche Prägnanz der Vorstellungswelt eines nur enden Menschen zu charakterisieren, sagt Herder in den Notizen *Zum Sinn des Gefühls* auf t *K: Die Welt eines Fühlenden ist blos eine Welt der unmittelbaren Gegenwart; er hat Auge, mithin keine Entfernung als solche: mithin keine Oberfläche, keine Farben, keine bildungskraft, keine Empfindniß der Einbildungskraft...*[23]. Der Ausdruck *Empfindniß* de von Thomas Abbt in seiner Schrift *Vom Verdienste* (1765) zur Bezeichnung der ektierten Empfindung geprägt, in Anlehnung an frz. sensation — sentiment. Herder hat mit diesem Ausdruck bereits in seiner Behandlung der Elegie im 2. Teil der Denkschrift auf t (1768) befaßt[24]. Er stützte sich damals vermutlich auf einen Auszug, den er sich unter dem

ebensbild, Bd. 2, S. 385 ff.; VIII, S. 96.
, S. 301 ff.; bes. S. 307 und Anmerkung.

[23] VIII, S. 96.

Titel *Abbt v. Empfindung u. Empfindniß* angelegt hatte. Dieser (ungedruckte) Auszug aber steht auf der Rückseite des Blattes *J* in der Lage *B/J*, also gerade neben der Vorderseite von Blatt *K* mit der Skizze *Zum Sinn des Gefühls*, wenn wir dieses der Lage angliedern. Man wird dann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, daß der bei Herder sehr seltene Ausdruck *Empfindniß* an dieser Stelle durch die älteren Aufzeichnungen veranlaßt worden ist, als Herder bei der Niederschrift seiner Skizze zur Philosophie des Gefühls auch den auf der Seite daneben eingetragenen Auszug — wie es naheliegt — überflogen hat und dabei u.a. auch auf die Worte gestoßen ist: *Empfindung bezieht eine Sache auf uns durch Sinne: lebhaft aber verworren: die Sache beschäftigt uns wie gegenwärtig; Empfindniß bezieht eine Sache auf uns durch Einbildung (aber nicht so lebhaft; aber etwas deutlich) hier beschäftigt uns ihr Bild*[25]. Auch die damaligen Bewertungen der *Empfindniß* mögen auf die Niederschrift der späteren Studie nicht ohne Einfluß gewesen sein. Im Auszug heißt es nämlich u.a.: *Empfindniß ist ein Schattenspiel zur Empfindung. Abbt p. 5. Wenn Empfindniß die Folge von Empfindungen ist, so stark. Aber wenn Empfindniß die Folge von Empfindnißen ist: so ungleich schwächer, unser Lesen der Alten: Shakespeares Empfindniß durch Empfindung; Johnson aus Empfindniß; und wie wenn wir nun nicht blos nicht in Empfindniß uns versetzen, sondern blos nachlesen: Hilf Himmel! ... Wir sind selbst eine Erscheinung, wie können wir die Erscheinungen zergliedern, des Seyns und Denkens.*

Die Hypothese der Zusammengehörigkeit von Lage *B/J* und Blatt *K* wird schließlich durch den übrigen Inhalt der Lage zur Gewißheit. Ursprünglich war sie von Herder in Königsberg oder Riga angelegt worden, um Disposition und Materialsammlung zu einer *Geschichte des Liedes* (ungedruckt) aufzunehmen. Die Notizen hierzu reichen von Blatt 1r bis 2v. Auf den anderen Blättern folgen Literaturangaben und verschiedene Auszüge. Die frei gebliebenen Seiten und Seitenstücke aber hat Herder in den flüchtigen Schriftzügen aus dem Jahr der Reise 1769 mit Aufzeichnungen gefüllt, die sich bei genauerer Prüfung als eine Fortsetzung der Skizze *Zum Sinn des Gefühls* erwiesen haben. Deren Existenz war ja durch die Beschaffenheit des bis jetzt bekannten Teiles, der mit einem Abschnitt *a* offenbar abbricht, ebenso nahegelegt, wie durch die beiden letzten Punkte jener Inhaltsangabe im Reisejournal, die durch das gedruckte Stück nicht gedeckt werden: *4. seine Ideen von Raum, Zeit, Kraft, seine Ontologie; 5. seine Ideen von Unsterblichkeit der Seele, Gott, Welt, Religion, Theologie, Nat.* Als Fortsetzung des gedruckten Teils der Skizze geben sich diese Aufzeichnungen in Lage *B/J* aber auch dadurch zu erkennen, daß sie mit einem Abschnitt *b*) einsetzen und sich ferner an einer anderen Stelle mit der Bemerkung *v.n.a.* ausdrücklich auf Abschnitt *a*) im gedruckten Teil auf Blatt *K* beziehen. Die Niederschrift der vollständigen Abhandlung *Zum Sinn des Gefühls* beginnt also auf der letzten freien Seite der Lage *B/K*, eben auf der Vorderseite des von uns angefügten Blattes *K* und setzt sich dann, da die zudrängenden Gedanken den jeweils zur Verfügung stehenden Raum auf den anderen Blättern immer wieder überschwemmten, sprunghaft nach vorn fort. Da Herder die Reihenfolge der einzelnen Fortsetzungen nicht gekennzeichnet hat, mußte sie aus der Konsequenz der Gedankenführung und nach der Inhaltsangabe im Reisejournal erschlossen werden.

Bevor wir den vollständigen Text der Aufzeichnungen *Zum Sinn des Gefühls* zum Abdruck bringen, werfen wir noch einmal einen Blick auf die Hinweise im Reisejournal, auf ihre Anordnung und Numerierung. Dabei wird deutlich, daß Herder wenigstens nach ihrer Niederschrift die einzelnen Stücke nicht als selbständige Versuche aufgefaßt hat, wie die Art ihrer Veröffentlichung in der Suphanschen Ausgabe nahelegen könnte, sondern als Kapitel einer Abhandlung mit der Überschrift *Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl.* In dieser Weise zusammengenommen, bilden sie den Grundriß der *Plastik* von 1770 und 1778.

⟨*Ueber*⟩ *Zum Sinn des Gefühls*[26]

(9 r) *Es ist sonderbar, daß die höchsten Begriffe der Philosophie ⟨aus⟩ von Anziehung und Zurückstossung, die einfachsten Sachen des Gefühls sind, so wenig wißen wir! das Höchste der Philosophie ist zugleich das Erste und bekannt.*

[25] Vgl. *Th. Abbts vermischte Werke*, Bd. 1, Berlin 1768, S. 116. (Anm. 26 s. S. 287)

Vom Gefühl aus muß sich also wie dies so alles ausgehen, und dahin zurückkommen — welche vor-
liche Unternehmung alle Begriffe dahin zu reduciren! zum Gefühl und auf die Sinne.
Wie wenig Begriffe hat ein Blinder! Alle feine, delikate Nuancen entgehen ihm; alle Malereien der
le und der Einbildungskraft, alle Worte der feinen Abstraktion; aber seine Begriffe sind, stark,
lbar, sinnlich.
Eine Sprache, die ein Blinder ersonnen hätte — welch schönes Feld zum Nachdenken! — Es wäre
herlich keine französische Sprache! aber welche Stärke, welche Wahrheit, welche Würklichkeit in
n Worten, in den Benennungen, in den Substantiven, Adjektiven und Verben. Die Substantive
ren wahre Substantive d.i. ⟨Na⟩ Bezeichnungen fühlbarer Substanzen, als solcher; nicht wie die
isten von unser Sprachen sind — Erscheinungen. Die Adjektive wären nicht farbicht, malend; aber
lend, stark, fühlbar. Die Sprache weit ⟨feiner⟩ wahrer und stärker in Absicht auf die Verben: denn
s Gehör des Blinden ist inniger, würksamer, tiefer, genauer, feiner, Alles! Alles malender fürs
hör in Verben, stärker fürs Gefühl, wahrer, wesentlicher für die Seele!
Die Welt eines Fühlenden ist blos eine Welt der unmittelbaren Gegenwart; er hat kein Auge,
hin keine Entfernung als solche: mithin keine Oberfläche, keine Farben, keine Einbildungskraft,
ne Empfindniß der Einbildungskraft; alles gegenwärtig, in unsern Nerven, unmittelbar in uns.
ie⟩ Welche Welt für den Philosophen! klein, aber stark! Idealismus! Welche Welt für den Dich-
klein aber stark: keine Malerei der Einbildungskraft aber Gefühl, Empfindung, starke, lange, tiefe
pfindung. — ⟨keine⟩ Im eigentlichen Verstande sinnlich.
Versuch, wie ein ⟨P⟩ blinder Philosoph sich eine Welt denken würde! ⟨Ich fühle mich: ich⟩

a) Ich fühle mich! Ich bin! — Ich glaube, daß es für einen Blinden möglich ist, den ganzen
rper in seinem ⟨Gebde⟩ Gebäude auf Kräfte der Seele zu reduciren. Ich glaube, daß ein gebohrner
nder sich gleichsam erinnern kann, wie die Seele sich ihren Körper bereitet, wie aus jeder Kraft
er Sinn gleichsam gebildet wurde. Wir nicht: denn wir sind zu zerstreut, zu sehr aus uns geworfen,
daran zu denken. Wir kennen ⟨diese⟩ unsere Seele so wenig, wie unser Gesicht, weil wirs nicht
diren; wir studiren andre Physiognomien nur um sie zu erkennen, wenn sie uns begegnen; uns
st studiren wir nicht, weil wir nicht nöthig haben, uns zu begegnen. Wir sehen und studiren nur
scheinungen; wie wir Erscheinungen geworden sind, ⟨stud⟩ studiren wir nicht. Das würde aber ein
nder, der so Metaphysiker wäre, als Saunderson Mathematiker. Er würde wenn er zurückginge auf
s kommen, und sich Platonisch alles erinnern: das wäre Philosophie[27].

K.

b) Wenn der Blinde auf die Art sich selbst erklärt, hat, wie sein Gedanke sich im Universum (8 r)
enbare, d.i. wie er ein Körper geworden ist: so trifft er in diesem Körper, in diesem fühlenden
. Empfindungen von Aussen an, d.i. das ist seine zweite Philosophie. Diese sind noch immer
ihm, folglich innig, stark, einfach, wahr.
⟨Ve⟩ Versuch einer Annäherung, wie sich diese Empfindungen in ihm entwickeln. Er fühlt sich
st: seine Glieder und hat sie sich erklärt (v.n.a.). Hier würde ein Physiologe der Seele und des
rpers kommen, den wir noch nicht haben. Er würde sagen, was das ist: ich denke und fühle: ich
ke und höre! Hier würde in diesen ⟨Zw⟩ drei Begriffen die ganze Metaphysik von Raum, Zeit und
ft liegen:

Kraft: wäre: ich denke; darum würke ich ⟨s⟩ ins Universum darum bin ich Körper
Raum: ich fühle: d.i. ich denke in einer eingeschränkten Sphäre
Zeit: ich höre: d.i. ich denke Eins nach Eins!

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Depots der ehem. preußischen Staatsbibliothek. Spitze Klammern umschließen die von Herder gestrichenen Stellen. Zusätze des Herausgebers stehen in eckigen Klammern. Alle Abkürzungen Herders wurden stillschweigend aufgelöst. Im übrigen aber erscheint der Text wortgetreu, auch in der Interpunktion. Die vorangestellten Ziffern (9r) usw. bezeichnen die jeweilige Seite im Manuskript. Herders Buchstabenzählung findet man am Schluß der Seiten 9r, 8r und 7r. Die geringfügigen Abweichungen des bei Suphan gedruckten Teiles der Skizze von der Handschrift wurden ohne ausdrücklichen Hinweis verbessert.

[27] Bis hierher geht der Abdruck in der Suphanschen Ausgabe.

Welche Metaphysik. Gottes Kraft ist also Allmacht; er würkt ins Universum, das sein Körper ist: der Körper seines Gedankens: Gottes Raum ist also unendlich, und er hat also keinen Raum: der Begriff ist blos eine Verneinung unserer Eingeschränktheit: Gott weiß nicht, was Raum ist.

Gottes Zeit ist unendlich: er weiß von keiner Zeit: der Begriff ist Verneinung unserer Eingeschränktheit, eine Schwäche nicht alles auf einmal denken zu können.

Ferner: je größere Kraft eines denkenden Wesens: desto mehr würkt es ins Universum: desto weiter fühlts: desto mehr hörts. So fühlt Gott und tastet gleichsam in der ganzen Welt: so hört er in der ganzen Welt: so denkt er die ganze Welt, die ein Gedanke von ihm ist, der würklich exsistiert.

Gott gehört also zur Welt, und hat sie so ⟨ge⟩ durch seinen Gedanken gebauet, wie die Sonne durch ihre Anziehung und Zurückstossung ihren Wirbel. Er ist der Gedanke, die Kraft der Welt: ich stehe unter ihm, wie die Erde unter der Sonne; ich habe aber auch meinen Mond, meine Sphäre: ich bin ein Gott in meiner Welt. Ich bin würklich in der Kette mit Gott, so wie ich in der Kette mit dem Wurm bin, den ich mit Füssen trete.

Ists möglich daß viele Welten sind, ⟨durch⟩ die nicht durch Raum und Zeit verbunden sind: so auch viele Götter. Physisch ist das möglich und so weiß ich nicht ⟨s⟩, obs nicht einen Gott der Erde, ⟨des Mondes, der Sonne gebe⟩ des Jupiters, des Saturns gebe. Einen Gott des Monds; einen Gott der Sonne der stärker ist, als alle Planeten: ⟨einen⟩ Götter, so viel Sonnen, als es Sterne gibt. Der Gott, der endlich alles durch Raum und Zeit verbindet, der ist Gott. Hier endigt sich die Physik in Metaphysik, und was weiß ich da mehr.

Blos so kann ich die Welt erklären: wie hat sich ⟨die W⟩ mein Körper gebildet. Durch Anziehung und Zurückstoßung? was will das sagen, wenn ich nicht eine Monas setze, die Kraft, die eingeschränkte Kraft hat, und das ist die Seele! Wie hat sich nun unsere ⟨Stern⟩ Erde gebildet; aus dem Mittelpunkt durch Schwere, Anziehung und Zurückstoßung? was ist das, wenn der Mittelpunkt nicht Monas enthält.

J.

(7 v) *Wie hat sich der Sternenwirbel gebildet? Durch Anziehung und Zurückstoßung? Ja aber in der Sonne Grundkraft dieser Benennungen, die nichts als Abstraktionen vieler Handlungen sind. Handlungen aber setzten immer handelndes Wesen voraus: und also Gott, der die Sonne ist. Hat also Perser so unrecht, daß er die Sonne verehrt hat?*

Eine kleine Aussicht auf die Mythologie der Völker. Der älteste Gott Elohim: (⟨als denn⟩ vielleicht alle Sterne, Sonnen Welten, Himmel und Erde, was weiß ich?) Alsdenn der Gott der Sonne, reiner Gottesdienst; alsdenn Sonne selbst: alsdenn, Unter Sonnen, Sterne: alsdenn Erde, endlich Mensch: Thier — seht da der Gang der Vernunft durch Völker und Zeiten bis Egypten: endlich die Griechische Kunst, alles als Mensch: Sonne, Erde, Himmel u.s.w. endlich wuste keiner mehr, was [?] er wollte.

(6 v) *Der Jehova ist der höchste Gott: ist, der er ist: Gedanke; alles liegt in ihm!*

Aber wie wenn ⟨d⟩ es einen Gott der Erde, der Sonne; wo ist denn das Leben dieses Körpers? Artig, frage doch eine Laus, eine Made, die sich im Menschlichen Körper nährt, nach dem Leben des ganzen Körpers? Sie kennt höchstens ihren Wald, wenn sie in Haaren, und ihren ⟨...⟩ Schlamm, wenn sie im Schweis lebt. Diese kennt sie beßer, als der Philosoph mit seinem Vergrößrungs Glase, aber auch nichts weiter; das übrige verschwindet für sie ins Unendliche. So auch mit uns. Wir kennen nur Menschen, Thiere, und was unserer Art ist: das Leben der Pflanzen, ⟨das⟩ kennen wir nicht: das Leben der Metalle, die ⟨ver⟩ ohne Zweifel auch leben, nicht; das Leben der ganzen Erde, wo diese Pflanzen, diese Mineral-Adern, Haare, u.s.w. sind; nicht. Wo kann ein Wurm das Ebenbild des Menschen betrachten und wissen, von wem er zertreten wird: er sieht den Menschen nicht, der Mensch ihn nicht: die Philosophie aber macht uns abergläubisch? Sie gibt uns einen Genius der Erde? Nein! nicht abergläubisch, der Genius hört auf mich so wenig, als ich auf das Schreien eines Wurms! Er ist zu Groß dazu: er spricht nur mit dem Genius des Monds, der Sonne! Ich bin ihm zu klein! Ich bin ein Gott auf seinem Rücken und zugleich eine Laus, ein Wurm darauf; also nicht anbeten, nicht

fen, nichts: Er hat mit sich so zu thun, wie ich mit ⟨ihm⟩ mir, ohne daß ich den Wurm höre wenn gehn will und ihn zertrete.

Wissen wir von unseren Eingeweiden? so weiß er von den Adern und Metallen der Erde. Hören die Haare unsers Kopfs? so er die Pflanzen. Sind wir für jeden Wurm da, der auf uns kriecht? er für die Menschen.

Es ist also Krieg und Friede unter allen Wesen! Sonne mit Sonne: Planet mit Planet: Körper mit rper: Mensch mit Mensch. — Den Saft den diese Pflanze nicht anzieht, eine andre: sie streiten, r er wird was anderes. So Mensch mit Mensch: Anziehungs und Zurückstoßungskräfte ⟨ist⟩ sind Gesetze, die die Welt gebildet haben, erhalten und zerstören! Was ist Erhaltung des Menschen? ich Kraft gnug habe, das Schädliche abzuwenden, das Gute an mich zu ziehen: mich zu vervollmnen. Kann ich das nicht ist eine Ursache, die mich zerstört, die stärker auf mich würkt, als ich ückwürken kann, so sterbe ich so stirbt eine Welt.

E. E. Ein Wurm wird ⟨zerst⟩ zertreten: er kann gegen meinen Fuß nicht gegenwürken: er unter- (7 r)
krümmt sich, stirbt. ⟨Ich sterbe⟩ Wäre er Schildkröte, so könnte er mehr aushalten —

Ich werde in der Schlacht getödtet: eine gewaltsamre Kraft, als meine Haut ist p. dringt auf mich: ne Lebenstheile zerrissen: ich sterbe — Es kommt Gift in meine Adern, mein nerveum fluidum in rdnung, mithin mein Herz, meine Seele alles: ich sterbe: Das sind gewaltsame Tode! Ei natürlich.

Das⟩ Meine Sinne nutzen sich ab: meine Seele kann sich nicht mehr vervollkommnen: sie kann t mehr im Raum und Zeit würken: ihre vitale Kraft also kann nicht mehr dem Allen entgegenen, was auf sie stürmt — ich sterbe. Jeder Tod ist also gewaltsam; auch selbst der natürle Tod, so wie jeder gewaltsame Tod natürlich ist. Wir nennen alles nur ⟨...⟩ nach dem sstabe des Gefühls und der Erscheinung. im Universum ist Alles Anziehung und Zurückstoßung Also Gewaltsamkeit.

o geht die Erde unter: sie wird alt: die Sonne zieht sie an; sie kann sich nicht vertheidigen sie sie stirbt: so Sonne — was weiß ich?

ede Religion, Gebet, Anruffung hoher Wesen ist also Tochter der Furcht, der Schwachheit, der ißenheit. Gott ist so mit dem Ganzen der Welt beschäftigt, wie wir mit dem Ganzen unseres Kör- Aber ihn empfinden, mit dem Schauder seiner Gegenwart: ⟨ihn⟩ wie das Thier und der Ele- t: ihn denken mit Vernunft und aus Gründen: ihn lieben: das ist Lob, das ist Dienst, das ist gion, keine Bitte, keine Klage ⟨keine⟩. Sei du deinem Gott, wie du es seyn kannst, so lobst du ihn du thust das in der Kette mit ihm, was du zu thun hast: du hältst, ziehst an, stößt zurück: bist du bist.

e Unsterblichkeit der Seele schließt sich hier mit ein: so lange Gott, Gott ist, so auch ich p. Mein ist nur ein Vertreiben, aus Zeit, und Raum: Keine Schwäche meiner Kraft: denn ich denke r, und suche Vorstellungen des Universums. Nur ich werde ⟨aus⟩ durch äußere Sachen, von dem Zeit vertrieben, meine Maschine wird vernichtigt. Was thut meine Seele? sie bleibt im Universum: cht einen Ort, eine Zeit, eine Situation um sich Vorstellungen an zu sammlen: sie fängt gleich ich wieder einen Körper zu bauen. Wo? wie? in welcher Zeit? von welcher Gestalt? Das ist die e?

e Vorstellungen die sich die Seele vom Universum gesammelt hat sind ⟨nicht ver⟩ sie verloren, nicht verloren? Da müssen wir auf Vorstellungen zurückgehen. Eine Kraft, die ihrer Natur nach r würksam seyn muß, muß auch immer fortwürken, aber wächst sie indem sie würkt? oder bleibt ur immer, ⟨...⟩ was sie ist? Ich glaube das Letzte! Dazu aber

in der Natur Materie Wesen suchen, ob es fortgehende Kräfte gebe? Nein! alles bleibt durch ehung und Zurückstoßung sich gleich.

die Seele von eben der Natur; ist also immer Menschliche Seele:

H.

(4 v) *Ihr wird der Körper genommen und zerstört: sie fängt gleich an; der letzte Gedanke wird der erste: dieser sei gut: das heißt sich im ganzen Leben üben, zu sterben, d.i. ruhig zu sterben. Sonst ist der erste Zustand unangenehm. ich glaube nicht daß alle [-s?] übrige aus diesem folge [-n?]; aber doch immer Einwürkung. sie muß sich alsdenn Mühe geben in einen bessern Zustand zu kommen, statt daß dieser natürlich ist.*

Ein Mensch, der vor Alter stirbt, ist der glücklichste: der Selbstmörder ist kaum ruhig. Auch selbst wenn er Held wäre, muß er nicht wüten, sondern stille Grösse, ruhige Gelaßenheit haben und nicht erschrecken.

Ist Furcht, der letzte Augenblick: so Furcht der erste. Daher ⟨s...⟩ die Zitterer. Ist falsche Mühe was zu seyn, und sich ruhig zu machen, der letzte; so diese Mühe, auch der herrschende Zustand. Sc Unzufriedenheit so Zorn, so Alle. Selbst Opium kann nicht helfen: Es setzt schlafende Träume statt wachende Träume: Bilder statt körperliche Empfindungen: es schafft also Dispositionen zum Schein. statt der Wahrheit.

Versuch hieraus die Menschlichen Seelen zu erklären z.E. die Einbildung stärker haben, als Empfindung: Gesicht mehr lieben, als Gefühl: fürs Gefühl sich Abstraktionen erkünsteln — Alles mit Bangigkeit anfangen — groß und klein sind — Erziehung thut viel aber nicht Alles.

Frage: ob ⟨der Mensch⟩ diese letzte Verschiedenheit so viel Einfluß hat, daß der Mensch auch nicht Mensch wird, sondern was anders werden kann? Z.E. Sollten Metamorphosen in Thiere möglich seyn? ich glaube nicht — denn was die verschiedene Thierische und Menschliche Annäherung durch Charakter betrifft, das macht zur Bildung eines Stoffs nicht. ich glaube Grundkraft bleibt Grundkraft. Menschliche Seele ist wesentlich von andern verschieden. Mensch bleibt Mensch.

Moral hierüber ist nur zu schrecken erdacht: sonst müsten die Beter [?], so gut Thiere werden, als der Geizige. Es wird nicht von Moral, sondern ganzem Natur Charakter geredet, und da gelte die Frage. und da glaube ich nicht, daß Lust Phlegma zu Vögeln, Esel mache, daß die Eitelkeit der Chloe sie zur Taube mache. Das sind schöne oder nützliche Dichtungen, nichts mehr.

Daß fragt sich habe ich Kräfte gesammelt in einem großen Raum und in einer kurzen Zeit mehr zu denken: mehr Vorstellungen zu sammeln[28].

6

Erst der vollständige Text der Skizze *Zum Sinn des Gefühls* vermittelt einen Eindruck von ihrer Bedeutung. Diese liegt u.E. nicht in den beiden Grundgedanken allein, nämlich in der Analyse des Gefühls und im Begriff der universalen Gesetzlichkeit von Anziehung und Zurückstoßung. Beide Gedanken waren Herder zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Notizen, im Dezember 1769, schon vertraut. Eine Analyse des Gefühls versucht schon das *Vierte Kritische Wäldchen*, das er soeben in Nantes abgeschlossen hatte. Das Gesetz von Anziehung und Zurückstoßung erörtern bereits die *Grundsätze der Philosophie*[29], die wir wegen der Beschaffenheit der Handschrift und auch aus inhaltlichen Gründen zeitlich vor die Skizze *Zum Sinn des Gefühls* legen möchten. Gemeinsam ist beiden Abhandlungen, den *Grundsätzen der Philosophie* und dem zweiten Teil der Aufzeichnungen *Zum Sinn des Gefühls*, auch die eigentümliche Verschmelzung von Gedanken Kants mit solchen von Spinoza und Leibniz[30], schließlich auch die Leichtigkeit, mit der Herder

[28] An dieser Stelle bricht der Entwurf ab. Da noch einige Seiten im Manuskript teilweise freigeblieben sind, darf man annehmen, daß Herder selbst an dieser Stelle aufgehört hat.

[29] XXXII, S. 227ff. Vgl. W. Dobbek, *Die coincidentia oppositorum als Prinzip der Weltdeutung bei Herder wie in seiner Zeit*, Herder-Studien, aaO., S. 16ff.

[30] Von Kants Schriften ist besonders die *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* von 1755 in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Akad. Ausg. von Kants Schriften, Bd. 1, S. 215ff., vgl. dazu W. Harich: *Ein Kantmotiv im philosophischen Denken Herders*, Deutsche Zeitschr. f. Philosophie, Bd. 2, 1954, S. 43ff. — Aber auch Gedanken aus Kants Abhandlung *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* von 1762 werden aufgenommen: vgl. XXXII, S. 228, *Spinoza glaubte* ... mit Kant, Akad. Ausg. Bd. 2, S. 83. — Spinoza-Lektüre Herders um 1769 wurde nachgewiesen von W. Vollrath, *Die Auseinandersetzung Herders mit Spinoza*, Diss. Gießen. Darmstadt 1911, S. 11ff. Die Auffassung des Gottesver-

h in ihnen über die Bedenken Kants[31] hinwegsetzt und das Prinzip von Attraktion und Repulsion auch auf die Bildung organischer Körper ausdehnt: *So wie sich Planetenkörper im niversum durch die Anziehungs- und Zurückstoßungskraft gebildet: so auch unsre Seele den Körper: l so Gott die Welt*[32].

Doch nicht nur der Körper! Nach dem Vorbild von Hutcheson[33] erweitert Herder den Anwendungsbereich des Gesetzes der Attraktion um das Gebiet des Menschlichen. Er findet es z. B. auch eder in dem Anziehenden gewisser Menschen — sei es nun Liebreiz oder Dämonie[34]. So ist es n Wunder, daß er in seinen Plänen zur Bildung eines Volkes, besonders des russischen, mit nen er sich in der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Nantes beschäftigte[35], die Polarität von raktion und Repulsion auch in die Geschichte einführte — wenn man von einem nicht vollleten Versuch aus der Königsberger oder frühen Rigaer Zeit hier absehen darf[36]: *Gesetze der lt: Gesetze der Körper: Gesetze Menschlicher und Thierischer Naturen; euch will ich in der Dunkelt meines Labyrinths zu Hülfe nehmen, wie Gesetze für Nationen zu schaffen sind, daß sie so wie ihr, en, würksam werden, glücklich machen, ihr Ziel erreichen! Gesetze der Körper zuerst, denn sie d die bekanntesten*[37]. Diese aber formuliert Herder so: *Als Kraft ziehts an, als eingeschränkte ft wirds zurückgestossen und bekommt Sphäre: da ist seine Bildung: die Bildung eines Körpers*[38]. die Bildung eines Volkes angewandt heißt das: *Gesetze also der Anziehung und Zurückstoßung eine Nation zu geben, die so natürlich ihrem Wesen sind, die eben diese Nation ursprünglich so idet, sie so erhalten haben, als jene Gesetze den Körper, das ist wahre Gesetzgebung*[39].

Das Wichtige in diesen Gedanken, die später in der Bückeburger Geschichtsphilosophie weiter tiefer durchgeführt werden[40], ist nun, besonders in den Aufzeichnungen, die den Titel führen

ältnisses als einer nicht-personalen Beziehung zwischen Mensch und Gott (s. vor allem den 2. eil der Skizze *Zum Sinn des Gefühls*!), die später Goethe an diesem Denker so gefesselt hat, ist nmerhin bemerkenswert. — Die Kenntnis von Leibniz war Herder schon auf der Königsberger kademie vermittelt worden. Wie weit eigene Lektüre zugrunde liegt, läßt sich nur schwer sa- n. R. Hayms Behauptung, Herder habe die *Nouveaux Essais* gleich bei ihrem Erscheinen (1765 n der Sammlung von Raspe) gelesen und sich in einem Auszuge zu eigen gemacht (Haym, *Herder*, Bd. 2, S. 269 Anmerkung), muß bezweifelt werden. Die Handschrift dieses Auszuges unter dem itel *Wahrheiten aus Leibnitz* (XXXII, S. 211ff.) weist vielmehr eindeutig in eine spätere Zeit: 769 etwa.

kad. Ausg., Bd. 1, S. 230. [32] XXXII, S. 229.

gl. E. A. Boucke, *Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage*, Stuttgart 1907, S. 92ff. gl. z. B. VIII, S. 91, 103; vgl. auch folgende ungedruckte Reflexion: *Nichts dünkt mich wahrer, s der Gedanke Menschliche Seelen haben gegen einander Attraktion in Absicht auf Menschliche vmpathie, Gefallen des Umgangs, Geselligkeit, Liebe, Enthusiasmus, und gleiche Gestimmtheit er Seele. Und überhaupt muß Sympathie durch die Attraktion außerordentlich erklärt werden önnen.*

gl. Herder an Begrow, Nantes, Nov. 1769, *Lebensbild*, Bd. 2, S. 84ff.

IV, S. 655. [37] IV, S. 468. [38] IV, S. 469. [39] Ebda.

enn Herder hier fordert, *fühle dich in alles hinein* (V, S. 503), so schließt das eine Beachtung essen ein, was ein Volk von anderen übernimmt, an sich zieht und zugleich zurückstößt und ißt (V, S. 489, 510), weil es sich darin als ein zugleich geschichtliches und selbständiges Gelde zusammenschließt: *Alles was mit meiner Natur noch gleichartig ist, was in sie assimirt werden kann, beneide ich, strebs an, mache mirs zu eigen; darüber hinaus hat mich die ittige Natur mit Fühllosigkeit, Kälte und Blindheit bewafnet; sie kann gar Verachtung nd Eckel werden — hat aber nur zum Zweck, mich auf mich selbst zurückzustoßen, mir auf em Mittelpunkt Gnüge zu geben, der mich trägt* (V, 510). So auch bei den Völkern. Schon 1769 emerkt Herder im Anschluß an Winkelmann dieses Grundgesetz der Geschichte: *Mit den Römern ists, wie mit jedem Volk, das in seinen Känntnissen schon gesättigt ist. Es sieht und eht auch nicht; da ist sich viel über zu verwundern. Kein Volk wenn es sich einmal gesetzt hat, äuft weiter. Die Henne, um die es ganz voll Körner liegt, schnappt nichts, oder das Erste das Beste! s gehört ein Barbar von jenseit der Alpen dazu, um das nur zu sehen, was diesseit der Alpen ist* VIII, 108. Vgl. zum Problem: Helmuth Pleßner, *Mit anderen Augen*, in: *Zwischen Philosophie nd Gesellschaft*, Bern 1953, S. 204ff.). Eben in dieser Blindheit liegt aber auch der Keim der nruhe in der Geschichte und die Ursache ihres Fortgangs: *Weil eine Gestalt der Menschheit nd ein Erdstrich es nicht faßen konnte, wards vertheilt in tausend Gestalten, wandelt — ein ewiger roteus! — durch alle Welttheile und Jahrhunderte hin...* (V, S. 511).

Gedanken bei Lesung Montesquieus, die Tatsache, daß die Bildung eines Volkes nicht nur mit der Bildung der Körper überhaupt, sondern vor allem je meines Körpers in Analogie gesehen wird: *So wie unsre Seele den Körper erfüllet: so Gott die Welt: so ein Monarch sein Reich: so ein Lykurg sein Sparta...*[41]. Und: *So wie die Seele den Körper beherrscht, ohne sich ganz immer jeder kleinen Aktion bewußt zu seyn; dunkel aber geschieht Alles bis auf die Mechanischen Triebe zum Grundsatz der Vervollkommnung — so ein Monarch sein Reich*[42]. Die Skizze schließt mit der Frage: *Wo ist ein Monarch, der hier Schöpfer werde? sein Volk kenne, wie Gott die Welt, wie die Seele den Körper, den sie sich gebauet: sein Volk bilde, daß die Gesetze seine Natur sind, und seine Natur diese Gesetze hervorbringe... Er ist der Welt seines Staats so unentbehrlich, als sein Staat ihm*[43].

Diese Wendung zur menschlichen Leiblichkeit als dem Modell von Bildung überhaupt, die den *Grundsätzen der Philosophie* noch fern liegt, vollzieht auch die Skizze *Zum Sinn des Gefühls*, deren Kerngedanken wir in dem Satz ausgesprochen finden: *Blos so kann ich die Welt erklären: wie hat sich mein Körper gebildet.* Dieser Satz ist die Klammer, die die beiden Teile des Entwurfs zusammenhält, indem er die Erklärung des Kosmos aus dem Gesetz von Attraktion und Repulsion durch die Analyse des Gefühls begründet. Denn der eigene Körper ist dem Menschen vor allem im Gefühl unmittelbar gegeben. Wenn Herder dem Gefühl allein die Fähigkeit zur Wahrnehmung des Körperlichen zuschreibt, so beruht das darauf, daß er in ihm das Organ für Kraft erkannt hat. So stellt z.B. die *Plastik* von 1778 eine Gleichung her zwischen Gesicht—Gehör—Gefühl, Fläche—Ton—Körper (Malerei—Musik—Plastik) und Raum—Zeit—Kraft. Noch in der *Metakritik* (1799) heißt es: *Wie den Raum am hellesten das Auge gab, und die Zeit dem Ohr gehorchte: so ist der Sinn des Maasses der Kräfte das Gefühl, dem wir auch die meisten Ausdrücke schuldig sind, die dies Maas bezeichnen. Ausdehnung, Undurchdringlichkeit, Schwere, Zusammenhang, Anziehen, Zurückstoßen, Form, Gestaltung, das Wort Kraft selbst sind seine Producte*[44]. Unter diesem Aspekt ist der menschliche Leib sozusagen die Grenze, bis zu der die Kraft der Seele sich gegen die zudringenden Kräfte des Universums gerade noch zu behaupten vermag, innerhalb deren sie noch ganz bei sich selbst ist. Jenseits dieser Grenze beginnt für sie mit der Erfahrung des Widerstandes die Welt der Objekte. *Die Seele fühlet sich in die Welt hinein. Da sie in ihren Kräften durch Raum und Zeit eingeschränkt ist: so kann sie nicht alles unmittelbar erkennen: einiges aber, und dies wird ein Spiegel des Andern: das ist der Leib. Er ist also von ihr durch eine Art von fühlbarer Anziehung gebildet; diese Attraktion ist aber noch völlig zu berechnen... Alsdenn wirds offenbar werden, daß die Seele sich einen Körper durchs Gefühl und zum Gefühl von außen bilde, oder sich fühlend in die Welt hineinbilde*[45]. An einer Stelle im Universum ist dem Menschen also die Wirklichkeit unmittelbar und von innen her zugänglich: im Gefühl des eigenen Leibes. Er ist für den Menschen das einzige Körperding, das ihm aus seinem Ursprung her verständlich ist, insofern nämlich er selbst sowohl die Kraft ist, die ihn erfüllt und bewegt, als auch die Bewegung und Wirkung, in der sich die Kraft bricht und zu sich selbst kommt — beides ist der leibliche Mensch in unmittelbar verstandener, weil ständig praktizierter Einheit. Zur Zeit der Abfassung der vorliegenden Skizze glaubte Herder sogar, daß ein Blinder und bloß Fühlender sich dieses genetische Bewußtsein des eigenen Körpers, das normalerweise nur ein dunkles Innesein ist und mehr geübt als zur Erkenntnis erhoben werden kann, bis in alle Einzelheiten deutlich machen könne[46].

Zum Inhalt dieser unmittelbaren Anschauung des eigenen Leibes gehört aber als elementare Erfahrung die von Impuls und Widerstand oder, wie Herder sagt, von Anziehung und Zurückstoßung, Aktion und Reaktion. In der Bückeburger Schrift *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* hat er dies im Einzelnen entwickelt[47]. Was die Welt im Großen zusammenhält, ist also

[41] IV, S. 467. [42] Ebda.
[43] IV, S. 468. [44] VIII, S. 16; XXI, S. 68. [45] VIII, S. 104.
[46] Vgl. im Text Abschnitt *a)* und VIII, S. 98.
[47] VIII, S. 167ff. — Vgl. W. Dilthey, *Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Außenwelt und seinem Recht* (1890). *Ges. Schriften*, Bd. V, 2. Aufl., Stuttgart 1957, S. 90ff.

der inneren Anschauung des eigenen Körpers eine produzierbare Tatsache des Gefühls. Daher ß es möglich sein, daß der unmittelbar verstandene Leib *ein Spiegel des Andern* wird, um so die lt aus dem Gesetz der Attraktion und Repulsion nicht nur zu erklären, sondern auch zu verhen und damit das *Höchste der Philosophie* auf das Erste und Bekannte des menschlichen Lens zurückzuführen, das Fernste an das Nächste zu binden und die große Welt am Leitfaden der alogie von innen her zu erschließen. Mit diesem Problem des Verstehens der Welt aus dem endigen Apriori der eigenen Leiblichkeit setzt die Bückeburger Erkenntnisschrift ein: *In Allem, s wir todte Natur nennen, kennen wir keinen innern Zustand. Wir sprechen täglich das Wort chwere, Stoß, Fall, Bewegung, Ruhe, Kraft, sogar Kraft der Trägheit aus, und wer weiß, s es, inwendig der Sache selbst, bedeute?* Diese Bezeichnungen aber werden zu treffenden Ausäcken *innerer Begriffe* des Gefühls, wenn wir versuchen, *alles mit unsrer Empfindung zu eben... der empfindende Mensch fühlt sich in Alles, fühlt Alles aus sich heraus...*[48]

Indessen, man hat doch den Eindruck, als bliebe diese Idee in der Skizze *Zum Sinn des Gefühls* h allzusehr im Programmatischen stecken, als seien die aus mannigfachen Quellen gespeisten danken über die Bildungsgesetze des Kosmos, über Gottes Verhältnis zur Welt und die Unrblichkeit der Seele[49] noch keine innige Verbindung eingegangen mit den neuen mächtigen Erungen des plastischen Gefühls, die Herder im ersten Teil des Versuchs und in den gleichzeitigen dien zur Sprache zu bringen sich bemüht. Die große Welt wird doch noch nach dem Modell der nen konstruiert, der Analogieschluß herrscht vor und nicht die unmittelbare Zuwendung ien Dingen. Es ist, als ob die Monade noch allein mit sich und ihrer platonischen Erinnerung hrer abgeschlossenen und durchfühlten Welt sei und Herder noch nicht erkannt hätte, daß erst ier *Communikabilität*[50] des Gefühls mit den Dingen diese ebenso aus platten Schemen zu den, leibhaften Gestalten[51] werden, die aus dem diffusen Hintergrund hervortreten und der t also den Charakter ihrer Vielfalt von Licht und Schatten, Tiefe und Vordergrund verleihen, das Gefühl seinerseits gegenständliches Dasein und Bestimmtheit gewinnt. Diese Einsicht chtet erst in der *Plastik* von 1770 auf, bis sie in Weimar ihre gültige Formulierung findet: hrend das Subjekt dem Gebilde durch *Gefühl und Versetzung unseres ganzen Menschen Ichs in die durchtastete Gestalt*[52] Leben und eigene Wirklichkeit schenkt, gibt die Gestalt rseits dem Geist räumliches Dasein, ein Anwesen unter den Dingen der Welt und damit eine glichkeit zur Selbstanschauung des eigenen Reichtums, denn sie hat *Gewalt..., unsere Seele die nämliche sympathetische Stellung zu versetzen. Jedes Beugen und Heben der Brust und des es, und wie der Körper ruht und wie in ihm die Seele sich darstellt, geht stumm und unbegreiflich ns hinüber*[53]. Erst in der *Communikabilität* von Geist und Wirklichkeit, die Herder als einen heitlichen dialektischen Vorgang verstanden hat (*wir werden mit der Statue gleichsam verkörpert diese mit uns beseelet*[54]), kommen beide Seiten des Verhältnisses sozusagen zu sich selbst.

VIII, S. 169f.; zum Ausdruck *innerer Begriff* vgl. VIII, S. 99.
Die Gedanken, die Herder hierüber am Schluß der vorliegenden Skizze äußert, stimmen überin mit den Erörterungen des Problems in dem Brief an Mendelssohn vom 1. Dezember 1769, lso aus der Zeit der Abfassung der Skizze *Zum Sinn des Gefühls*. Vgl. besonders *Lebensbild*, Bd. 2, S. 114.
Diesen Ausdruck entnehmen wir einer kritischen Erörterung Herders über den Begriff der präabilierten Harmonie in seinen Bemerkungen *Über Leibnitzens Grundsätze von der Natur und nade*, geschrieben ca. 1770 (XXXII, S. 225ff.), in denen behauptet wird, daß die Beziehung wischen Seele und Universum nicht von vornherein gestiftet, sondern von jener, als einem *ebendigen Spiegel*, jeweils aktuell erwirkt werde.
Diese Verwandlung zum Plastischen ist ein Vorgang, den Herder nicht müde wird zu beschreiben. Vgl. etwa: VIII, S. 9, 40, 107; XXI, S. 239, 298f. u.a.
VIII, S. 56f., 153.
VIII, S. 60.
Ebda.

Ohne sie bleibt der Geist in sich verschlossen und unwirklich[55], wie die Wirklichkeit ein blo gleichgültig Vorhandenes[56].

Diese Gedanken, die Herder hauptsächlich in der *Plastik* entwickelt, dann aber auf alle Ge biete seines Denkens und Fühlens ausgedehnt hat und die den Kern seiner hermeneutischen Er kenntnislehre bilden, stecken sozusagen in dem Ansatz, den die Skizze *Zum Sinn des Gefühls* zusammen mit *Politik und Naturlehre des Gefühls*[57] und *Philosophie des Wahren, Guten und Schöne aus dem Sinne des Gefühls*[58], versucht.

Nach Abschluß dieser Untersuchung erhielt ich auf eine erneute Anfrage bei der Deutscher Staatsbibliothek in Berlin die Nachricht, daß dort die Handschrift von Herders *Journal meine Reise im Jahr 1769* unter der Signatur *Herder-Nachlaß* 1 aufbewahrt wird.

Bis zu diesem Zeitpunkt waren meine Nachforschungen über den Verbleib des Stückes, das sich ursprünglich in der ersten Kapsel des jetzt in Tübingen liegenden Herder-Nachlasses befunden hatte, erfolglos geblieben (vgl. meinen Bericht *Der Herder-Nachlaß und seine Neuordnung*, in *Herder-Studien*, Würzburg 1960, S. 5 [Marburger Ostforschungen, Bd. 10]).

Die Durchsicht der im vorliegenden Zusammenhang interessierenden Teile des Manuskriptes, von denen mir Herr Dr. Lülfing, Direktor der Handschriftenabteilung der Deutschen Staatsbibliothek, in freundlichem Entgegenkommen eine Mikroskopie zur Verfügung gestellt hat, bestätigte die Ergebnisse meiner Untersuchung in vollem Umfang: 1) Noch deutlicher als im Druck zeigt die handschriftliche Anordnung der Notizen zur *Bildhauerkunst fürs Gefühl*, daß Herder die drei Skizzen als Kapitel einer Abhandlung, eines ersten Entwurfes zur *Plastik*, verstanden hat. 2) Die Schreibweise *k* in der Signatur des Kapitels *Von der Philosophie des Gefühls überhaupt* bei Suphan beruht tatsächlich auf einem Lesefehler des Herausgebers. In der Handschrift steht eindeutig *K*.

[55] Vgl. Hegel: *Die Kraft des Geistes ist nur so groß als ihre Äußerung, seine Tiefe nur so tief, als er in seiner Auslegung sich auszubreiten und sich zu verlieren getraut. Phänomenologie des Geistes.* Philos. Bibl. Bd. 114, hrsg. v. Joh. Hoffmeister, 5. Aufl., 1949, S. 15, vgl. Herder: XXI, S. 307. XXII, S. 203. — In der Frühzeit hat Herder für die Verborgenheit des Geistes ein bestimmtes Bild: In dem Gedicht *Zweites Selbstgespräch*, in dem es um den potentiellen inneren Reichtum der Seele und seine Erweckung geht, heißt es u.a.: *Es schläft in mir! im Schoos des Chaos schläft / welche Gedankenwelt! . . . O spräch ich 'Sey!' und meine ganze Welt / erstünde mir, dem Gott, so! welche Millionen / der Zoll der ganzen Schöpfung, tief versenkt / ins Meer der Nacht! . . . so schlummert unter Eis und Schneesthronen / des Frülings bunte Blumenwelt!* (XXIX, S. 259). Dieses letzte Bild findet sich wieder in der Abhandlung *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* (1765/66), und zwar in den Erörterungen über das Problem des Ursprungs (XXXII, S. 103f.). Aber hier glaubt Herder nicht mehr, wie in jenem Gedicht, an eine Art von Selbstschöpfung der inneren Welt: der erweckende Frühlingswind ist nun die jeweilige geschichtliche Situation und ihr Zusammentreffen mit der inneren Disposition ein unvorhersehbares Ereignis schicksalhafter Notwendigkeit: *Als jenes göttliche Haupt mit der Göttin der Weisheit schwanger ging, fühlte der Allwissende zwar Geburtsschmerzen; allein er kannte sein Kind nicht eher, bis es durch eine himmlische Gewalt befreiet, sich ihm in voller Rüstung zeigte* (XXXII, S. 104 und 102).

[56] In diesen defizienten Modus der Wirklichkeit kann allerdings das plastische Gebilde sogleich wieder zurücksinken, wenn nämlich das *Gemeinschaftliche* des Lebens- und Körpergefühls verloren gegangen ist: *Stellet Griechische Statuen hin, daß jeder Hund an sie pisset, und ihr könnt dem Sklaven, der sie täglich vorbeigeht, dem Esel, der seine Bürde schleppt, kein Gefühl geben, zu merken, daß sie da sei und er ihr gleich werde* (VIII, S. 62).

[57] VIII, S. 97ff. [58] VIII, S. 104.

Ein vorläufiger Bericht über den Nachlaß Georg Trakls

von

Hans Szklenar (Berlin)

Seit einigen Jahren wird von Walther Killy mit der Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und des Österreichischen Ministeriums für Erziehung und Unterricht die historisch-kritische Gesamtausgabe der Dichtungen und Briefe Georg Trakls vorbereitet, an der der Verfasser des folgenden Berichtes mitarbeitet. Die Hauptaufgabe bestand im ersten Stadium der Arbeit in der Sammlung und Sichtung des handschriftlichen Materials, das die wichtigste Grundlage bei der beabsichtigten Edition bilden soll. Obwohl dieser Teil der Arbeit noch keineswegs als abgeschlossen gelten kann, ist er doch soweit ausgeführt, daß ein erster Überblick versucht werden darf.

Als Georg Trakl im November des Jahres 1914 starb, befand sich der größte Teil seines schriftlichen Nachlasses an drei Orten: in Wien, bei seinem Jugendfreund Erhard Buschbeck; in Innsbruck, bei dem Herausgeber des *Brenner* Ludwig von Ficker; in Salzburg, bei Mitgliedern der Familie.

Diese drei Sammlungen wiesen einen recht unterschiedlichen Charakter auf. Die Handschriften, die E. Buschbeck besaß, gehörten hauptsächlich der Frühzeit an. Etwa zur Hälfte waren sie im Jahre 1909 von Trakl zusammengestellt und dem Freunde zur Publikation übergeben worden; der Rest war nach und nach in Buschbecks Hände gelangt, und in einer Reihe von Fällen hat sich auch der die Handschriften begleitende Brief[1] erhalten. L. v. Ficker und die Familie Trakl teilten sich demgegenüber in die Handschriften der Spätzeit, und zwar so, daß v. Ficker überwiegend ihm zur Veröffentlichung in seiner Zeitschrift übersandte Reinschriften von Gedichten und Briefe des Freundes besaß, während sich in Salzburg eine Fülle von Entwürfen und zahlreiche Durchschläge von Reinschriften befanden, die Trakl auf der Maschine geschrieben hatte.

Weitere umfangreiche Sammlungen gab es wohl nicht, denn selbst enge Freunde des Dichters wie Franz Bruckbauer, Karl Minnich oder Karl Röck besaßen nur wenige Handschriften. Ähnlich war es bei Männern, zu denen Trakl in literarischer Beziehung stand, z.B. bei Karl Kraus und Theodor Haecker. In den zwei Fällen aber, in denen mit umfangreichem handschriftlichen Material gerechnet werden könnte, lassen sich sichere Aussagen nicht machen: im Falle von Karl Romaeus Heinrich und im Falle von Trakls Schwester Grete Langen.

Versucht man heute, über 45 Jahre nach dem Tode des Dichters, seinen gesamten Nachlaß noch einmal aufzuspüren, um ihn in einer historisch-kritischen Ausgabe zu bergen, so sieht man sich gerade deswegen vor ungewöhnliche Hindernisse gestellt, weil er, soweit nicht überhaupt verloren, bereits in einem erschreckenden Ausmaß weithin verstreut ist. Nun muß man es ohne Zweifel als Vorteil ansehen, daß noch immer die Möglichkeit besteht, die Hilfe von noch lebenden Verwandten und Freunden des Dichters bei den Ermittlungen in Anspruch zu nehmen, und es darf gesagt werden, daß diese Hilfe im Interesse des Traklschen Werkes auch bereitwillig gewährt wird; vor allem stellt sich Ludwig von Ficker mit unermüdlicher Geduld und bewunderungswürdiger Selbstlosigkeit in den Dienst der Ausgabe. Seine umfassende Sachkenntnis und sein stets erfahrter Rat sind unentbehrlich. In anderen Fällen muß oft auf schriftliche Aufzeichnungen über den Nachlaß aus früheren Jahren zurückgegriffen werden, doch sind leider nur äußerst selten Einzelheiten über die Sammlungen von Trakl-Handschriften veröffentlicht worden[2]. Waren doch überhaupt die an vielfältigen politischen Wirren reichen Jahrzehnte, die auf Trakls Tod folgten,

[1] Vgl. E. Buschbecks Ausführungen in dem Vorwort zu: Georg Trakl, *Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen*, 3. Auflage, Salzburg o.J., S. 5ff.

[2] Auf die wenigen Berichte wird bei der Beschreibung der einzelnen Sammlungen eingegangen werden, s.u. S. 296f., S. 298f., S. 301f.

besonders der Zweite Weltkrieg mit seinen bis in die Gegenwart reichenden Auswirkungen, eine bewahrenden Sammlertätigkeit nicht günstig. Umfangreiches Handschriftenmaterial fiel b Bombenangriffen den Flammen zum Opfer, anderes ging schlechthin verloren, ohne daß jeman angeben könnte, wo und wann und unter welchen Umständen. Eine große Zahl von Handschrifte die zu Anfang des Zweiten Weltkrieges noch nachweisbar war, fand nicht den rettenden Weg i eine Ausgabe.

Nicht immer waren indes äußere Umstände daran schuld, daß die verschiedenen Sammlunge die Zeiten nicht ohne Verlust überdauerten. Die Besitzer kamen dem Wunsch der wachsende Schar der Verehrer nach Handschriften des Dichters immer häufiger nach. Wer einen Aufsatz übe Trakl geschrieben, wer ihm gar eine Dissertation gewidmet oder seine Dichtungen neu herausg geben hatte, jeder glaubte sich durch eine Handschrift belohnt sehen zu müssen. Schließlich b gann auch der Handel, wenn auch in bescheidenem Umfang, sich an den Handschriften Trak interessiert zu zeigen. So wechselte manche Handschrift mehrmals den Besitzer, ohne daß sich d Wege, die sie dabei zurücklegte, schon oder noch immer ganz verfolgen ließen. Da in all den Jahre offenbar kein Bedürfnis für eine kritische Ausgabe der Dichtungen Trakls bestand, dachte auc niemand daran, sich einen Überblick über den gesamten Nachlaß zu verschaffen. E. Buschbec äußerte sich einmal sogar sehr skeptisch über die Möglichkeit des Zustandekommens einer solche Ausgabe. Er verzichte, erklärte er im Vorwort zu den *Jugenddichtungen* (S. 8), auf die Wiedergal von abweichenden Fassungen, Bruchstücken und Varianten, denn diese müßten einer historisc kritischen Ausgabe vorbehalten werden, „falls einmal eine solche für Studienzwecke unternor men werden kann". Als nach dem Zweiten Weltkrieg Wolfgang Schneditz daran ging, zum erste Male eine Gesamtausgabe[3] zu veranstalten, waren die Möglichkeiten ihrer sorgfältigen wisse schaftlichen Vorbereitung so beschränkt, daß man den Mut des Herausgebers bewundern mu der sie trotzdem wagte. Zu einem umfassenden Nachlaßstudium kam es also auch da noch nich Immerhin vereinigte seine Ausgabe erstmalig fast das ganze bis dahin bekannt gewordene We Trakls, schloß also auch nahezu alles das ein, was seit Trakls Tod hier und da aus seinem Nachl abgedruckt worden war. Zuletzt soll nicht unerwähnt bleiben, daß lange Zeit auch Gründe me persönlicher Art einer Herausgabe des ganzen Nachlasses entgegenstanden, solange noch en Freunde oder gar Verwandte des Dichters lebten. Wenn man sich der Kontroversen über die B ziehungen Trakls zu seiner Schwester Grete erinnert, wird man verstehen, daß die Besitzer d handschriftlichen Nachlasses Zurückhaltung übten in der Veröffentlichung von Gedichten, d wie zum Beispiel das Gedicht *Blutschuld* all denen Anlaß zu den verwegensten Spekulationen g ben konnten, welche bei Goethe gelernt hatten, Dichtungen als *Bruchstücke einer großen Konfessi* zu betrachten.

Was steht nun heute noch für eine kritische Ausgabe zur Verfügung?

I

Sammlung Buschbeck (B)

Berichte: In dem Erinnerungsbuch von 1926[4] gibt L. v. Ficker auf S. 118 knappe Reche schaft über die Herkunft der mitgeteilten Briefe und ihre Auswahl: „Für die Auswahl der Brie stand, außer den an mich gerichteten, leider nur von Seiten Buschbecks ein annähernd vollständ ges Material zur Verfügung...". Sechs Jahre später erfuhr man durch die Dissertation Fel Brunners, daß Buschbeck auch eine größere Sammlung von Gedichtmanuskripten[5] besaß, die ih

[3] Georg Trakl, *Die Dichtungen*, 6. Aufl., Salzburg o. J.; Georg Trakl, *Aus goldenem Kelch. D Jugenddichtungen*, 2. Aufl., Salzburg o. J.; Georg Trakl, *Nachlaß und Biographie*, Salzburg 194

[4] *Erinnerung an Georg Trakl*, Innsbruck 1926, Salzburg 1959². Zitiert wird i. a. nach der ersten Auflag

[5] Ist der Begriff der 'Handschrift' in neuerer Zeit ohnehin nicht mehr ganz eindeutig, da er o auch Typoskripte einschließen muß, so kommt im Falle Trakls erschwerend hinzu, daß d kürzlich von W. Killy, Euphorion 53, 1959, S. 380ff., dargestellte Wesensart des Traklsch Dichtens die Auflösung eines größeren Entwurfkomplexes in eine bestimmte Anzahl von Han schriften bestimmter Gedichte nahezu unmöglich macht. Es ist deshalb auch — zumindest zu

rakl im Jahre 1909 zum Zwecke der Publikation übergeben hatte. Brunner berichtet ausführlich ber sie und veröffentlicht einige Strophen[6]. Ein Jahr später (1933) werden die Nachrichten runners bestätigt und ergänzt, indem Ilse Demmer in ihrer Dissertation die Überschriften der Gedichte der genannten Sammlung mitteilt[7] und das Gedicht *Blutschuld* sowie einige einzelne rophen veröffentlicht. Buschbeck selber äußert sich im Vorwort zu seiner Ausgabe der *Jugendchtungen* (1939) nur sehr knapp über seine Sammlung. Er erwähnt[8] die Sammlung aus dem hre 1909 und geht dann auf den Abschnitt „Einzelne Gedichte 1908—1912" ein, ohne zu erären, ob sich auch die Handschriften zu diesen Gedichten in seinem Besitz befinden. Wenn man s dem Dank, den er den Geschwistern Trakls für die Erlaubnis zur Veröffentlichung und F. unner für die „verständnisvolle Vorarbeit bei der Sichtung des Traklschen Nachlasses" ausricht, schließen möchte, daß er für diesen Abschnitt wie für das Drama *Blaubart* aus der Faliensammlung schöpfte, so gerät man bei der Nachprüfung in Schwierigkeiten. Erstens stimen nur einige Gedichte seines Druckes im Wortlaut mit den uns vorliegenden Handschriften des lzburger Nachlasses überein (z. B. *Leuchtende Stunde*), und zweitens befanden sich nach einem der Ausgabe Buschbecks von Brunner angefertigten Verzeichnis der Familiensammlung zu wa zwölf Gedichten gar keine Handschriften in Salzburg[9]. Man muß deshalb wohl eher folgern, ß Buschbeck außer der Sammlung von 1909 auch zu dem zweiten Gedichtteil des Bandes ndschriften besaß, und zwar weit mehr als die fünf Stücke, von denen wir wissen[10]. Dagegen icht andererseits die Tatsache, daß Brunner, als er etwa 1932 die Sammlung B für seine Disseron benutzte, nur die Gedichte von 1909 auswertete, ihm also wohl, möchte man annehmen, h nicht mehr Handschriften vorlagen[11].

Bestand: Heute besteht die Sammlung B aus 57 Stücken, und zwar aus

24 Briefen,
20 Postkarten,
6 Ansichtskarten,
1 Telegramm,
2 briefartigen Mitteilungen auf Zetteln,
1 Typoskript Trakls,
2 Gedichtabschriften Buschbecks,
1 Traueranzeige der Maria Trakl.

gegenwärtigen Zeitpunkt — nicht möglich, eine genaue Zahl der vorhandenen Handschriften nzugeben. Wo es nötig erscheint, wird der sonst in sehr allgemeinem Sinne gebrauchte Begriff äher erläutert oder durch einen anderen (z. B. 'Blätter') ersetzt.

[6] Felix Brunner, *Der Lebenslauf und die Werke Georg Trakls*, Wien 1932, S. 49ff.

[7] Ilse Demmer, *Georg Trakl*, Wien 1933, S. 186f. — Ihre Angaben sind gelegentlich ungenau; e spricht (wie übrigens auch Brunner, aaO., S. 49) von 51 Gedichten, zählt aber nur 50 auf, ie auch Karl Röck in Mappe VII seines Nachlasses nur von 50 Gedichten redet. Von diesen on I. Demmer als „unveröffentlicht" bezeichneten Gedichten waren acht bereits früher gedruckt worden: *Herbst* (= *Verfall I*), *Andacht*, *An einem Fenster*, *Farbiger Herbst* (= *Musik im Mirabell*), *Die drei Teiche in Hellbrunn I*, *Vollendung*, *Ausklang* und *Einer Vorübergehenden*. aO., S. 5ff.

[8] enau läßt sich das leider nicht ermitteln, weil Brunner oft nur sehr allgemein den Inhalt der landschriften angeben konnte (Verschiedene Entwürfe o. ä.), was in der Natur der Traklschen landschriften liegt.

[9] Die einzelnen Stücke der Sammlung B sind mit Bleistift numeriert. — Nummer 7 *Die Nacht er Armen*, 9a *Melusine II*, 16 *Klagelied*, 39 und 40 *Delirium* und 39 und 40 *Am Rand eines lten Wassers*. Ob es sich bei der in dem Brief 32 erwähnten Handschrift des Gedichts *Die rei Teiche in Hellbrunn* um die Fassung aus dem Abschnitt „Einzelne Gedichte 1908—1912" andelt, läßt sich noch nicht sagen. — Übrigens sei an dieser Stelle nachdrücklich darauf hinewiesen, daß alle Handschriftensiglen und -nummern vorläufig sind. Erst wenn die Ermittungen völlig abgeschlossen sind, kann über eine endgültige Bezeichnung entschieden werden. Das gleiche ist für I. Demmer anzunehmen. — Eine zur Erörterung dieser und anderer Fragen ereits brieflich vereinbarte Zusammenkunft mit Prof. E. Buschbeck wurde durch seinen unrwarteten Tod verhindert, so daß einstweilen keine Klärung möglich ist.

Aus dieser Aufstellung geht hervor, daß bis auf eine einzige sämtliche reinen Gedichthandschriften fehlen. Auf Grund brieflicher Mitteilungen wissen wir, daß sie bei dem Brande des Burgtheaters im Zweiten Weltkrieg zugrunde gingen. Die noch erhaltenen Stücke der einst so reichen Sammlung verdanken ihre Existenz nur dem glücklichen Umstand, daß sie von den übrigen Handschriften getrennt aufbewahrt wurden, vielleicht zusammen mit der Salzburger Sammlung, die sich, wie noch ausgeführt werden wird, im Kriege in Wien befand.

Da es sich empfiehlt, sämtliche noch vorhandenen Briefe — besonders in Rücksicht auf die unveröffentlichten — gemeinsam zu behandeln, soll hier nur auf die Gedichtmanuskripte der Sammlung B eingegangen werden. Insgesamt finden sich, überwiegend in den Briefen, die Handschriften zu sieben Gedichten, und zwar zu *Die Nacht der Armen* (7), *Melusine II* (9a), *Klagelied* (16), *Winkel am Wald* (21), *Trompeten* (27), *Am Rand eines alten Wassers* (39 und 40), *Delirium* (40 und V. 2—5 auch 39). Die Handschriften zu den beiden erstgenannten Gedichten stellen nur Abschriften dar, die Buschbeck vorsorglich nahm, als er die Originale verschenkte. Während *Melusine II* sich jedoch noch in Wiener Privatbesitz befindet (Dr. Werner Riemerschmid), muß die Handschrift des Gedichts *Die Nacht der Armen* als verloren gelten; die Suche blieb erfolglos.

Einen schwachen Ersatz für die verlorene Hauptmasse der einst Buschbeck gehörenden Gedichthandschriften bieten heute — abgesehen natürlich von seiner umfassenden Ausgabe der *Jugenddichtungen* — die in den Dissertationen von F. Brunner und I. Demmer 1932 und 1933 veröffentlichten Einzelstrophen und -verse und einige Abschriften Karl Röcks. Röck, dessen schriftlicher Nachlaß, soweit er sich auf Trakl bezieht, für die Ausgabe zur Verfügung steht, versuchte nämlich die Jugendgedichte Trakls, nachdem er sie 1933 kennengelernt hatte, ebenfalls zyklisch zu ordnen, und wollte sie bei einer geplanten Neuauflage der von ihm 1919 besorgten Ausgabe der *Dichtungen* unter dem Titel *Vorspiel* an ihren Anfang stellen. Von diesen seinen Bemühungen hat sich manches in seinem Nachlaß erhalten, darunter auch eine Abschrift der Gedichte, die er zu einem Zyklus *Vollendung* zusammenstellen wollte. Es sind dies die Gedichte *Ballade II* und *III*, *Vollendung*, *Blutschuld* und *Die drei Träume* sowie das Gedicht *Die drei Teiche in Hellbrunn I*, das in der geplanten erweiterten Ausgabe der *Dichtungen* an die Stelle des bisherigen Eingangsgedichtes *Verfall* treten sollte. Der Wert dieser Nebenüberlieferung besteht vor allem darin, daß sie die Traklsche Zeichensetzung genauer bewahrt als die normierende Ausgabe Buschbecks; jedenfalls gilt das für die beiden Dissertationen, denn für die Röckschen Abschriften ist zu bedenken, was er in einem Brief an Buschbeck vom 8. Juli 1938 schrieb: „Zu bemerken ist auch noch, daß die Interpunktion, zumindest der Frühgedichte, zwar im Sinne Trakls, aber einheitlich nach gleichen Gesichtspunkten (Grundsätzen) durchgeführt werden müßte. Mehrere Änderungen in dieser Richtung habe ich bei meiner Abschrift für das *Vorspiel* bereits vorgenommen; doch nicht alle."

II

Sammlung v. Ficker (F)

Berichte: Der größte Teil der Nachlaßveröffentlichungen, die wir L. v. Ficker verdanken, entstammte seiner eigenen Sammlung[12]. Leider verzichtete er stets darauf, genaue Angaben über den ganzen Umfang seiner Sammlung zu machen, ja selbst darauf, ausdrücklich zu erklären, daß sich seine Veröffentlichungen auf die in seinem Besitz befindlichen Handschriften stützten. Das ist um so bedauerlicher, als die erste Übersicht über diese Sammlung erst im Jahre 1933 von I. Demmer in ihrer Dissertation[13] gegeben wurde, also 19 Jahre nach dem Tode des Dichters, so daß daran gezweifelt werden muß, daß ihre Angaben noch den ursprünglichen Stand der Sammlung wiedergeben. Nach ihren eigenen Angaben standen ihr folgende Gruppen von Handschriften zur Verfügung:

1. Gedichte (I. Demmer meint Gedichthandschriften im eigentlichen Sinne des Wortes; sie nennt dabei Handschriften zu 22 Gedichten),

[12] Vgl. für die Briefe im Erinnerungsbuch jedoch oben S. 296. [13] aaO., S. 183—186.

2. Gedruckte und maschinengeschriebene Gedichte, von Trakls Hand korrigiert (9 Gedichte und ein Prolog zu *Don Juans Tod*),
3. 12 Briefe Trakls an L. v. Ficker aus den Jahren 1913—14 (unveröffentlicht),
4. 16 Karten Trakls an L. v. Ficker (1913—14),
5. Photographien Trakls und Briefe anderer über Trakl an L. v. Ficker. Unter den von ihr in und 2. genannten Gedichten zählte sie acht unveröffentlichte. Wie bei den Gedichten, die sie aus r Sammlung B benutzen durfte, gibt sie auch hier die Überschriften der Gedichte an, wodurch e Mitteilungen die heutige Handschriftenfahndung ein wenig erleichtern. Weitere Berichte lie- n für die Sammlung F leider nicht vor.

Bestand: Ihr jetziger Bestand umfaßt folgende Handschriften:

1. Handschriften zu 28 Gedichten, von Trakl mit der Hand oder auf der Maschine geschrieben,
2. 31 Briefe bzw. Postkarten, fast sämtlich an den Besitzer gerichtet,
3. 15 Gedichtmanuskripte von anderer Hand, und zwar bis auf zwei von L. v. Ficker und Trakls Schwager Arthur Langen geschrieben.

Die Gedichte, zu denen noch die beiden letzten Gedichte Trakls hinzuzuzählen sind, die sich seinem Brief an L. v. Ficker vom 27. 10. 14 aus Krakau befinden, sind bis auf vier sämtlich be- annt. Diese vier, welche *Neige*, *Ein Abend*, *Sonniger Nachmittag* und *De profundis* (= *De pro- undis II*) heißen, sind nur in Abschriften L. v. Fickers (*Neige*) und A. Langens erhalten. Bis auf ige, das man, soweit seine Kürze überhaupt eine zeitliche Einordnung erlaubt, den späteren ihren zuschreiben möchte, gehören die wenig bedeutenden Gedichte in der Abschrift Langens deutig in die Frühzeit des Traklschen Dichtens, etwa in die Nähe der Sammlung aus dem Jahre 09. Während es nun nicht weiter verwunderlich ist, daß wir Gedichtabschriften von der Hand v. Fickers besitzen, konnte bis heute der merkwürdige Umstand nicht geklärt werden, wie die schriften Langens zustande kamen und wie sie nach Innsbruck gelangten. A. Langen war näm- n zumindest in den Jahren 1912—1915 in Berlin ansässig, wohin ja bekanntlich auch Trakl im ühjahr 1914 reiste, um seine Schwester zu besuchen. Das wahrscheinlichste ist es, daß die Ab- riften aus dem Besitz der Schwester, die gelegentlich zu kurzem Aufenthalt in Innsbruck ein- rte, in den L. v. Fickers übergingen.

Der besondere Wert der zu bereits bekannten Gedichten vorliegenden Handschriften der Samm- g F liegt darin, daß es sich bei ihnen größtenteils um Handschriften zu den Gedichten der späten nsbrucker Zeit im Schaffen Trakls handelt und daß die Handschriften überwiegend Reinschrif- darstellen, die als Druckvorlage für den *Brenner* gedacht waren, in dem fast alle erstmals er- ienen. Von den 30 Gedichten, zu denen Handschriften vorliegen, gehören sieben zu Gedichten zweiten Teil der *Dichtungen*, zwölf zu denen im dritten Teil. Unter ihnen befinden sich die große osa *Verwandlung des Bösen* (Bleistiftentwurf), die Gedichte *Vorhölle*, *Die Schwermut* und *Der iaf* (Reinschriften) sowie die beiden letzten Gedichte, die Trakl, mit Bleistift und anfangs der utlichkeit wegen entgegen seiner Gewohnheit mit lateinischen Buchstaben schreibend, seinem ef vom 27. 10. 14 (aus Krakau) beifügte. Obwohl überwiegend Reinschriften, teils von Hand, s mit der Maschine geschrieben, weisen doch viele der Handschriften Varianten auf. Weilte kl in Innsbruck, so konnte ja leicht auch eine schon dem Freunde zum Druck übergebene ndschrift noch einmal zurückgefordert und überprüft werden. Besonders deutlich zeigt diese zum letztmöglichen Augenblick fortgeführte Arbeit an dem Wortlaut eines Gedichtes die ndschrift des Rosenkranzliedes *An meine Schwester*. Nachdem v. Ficker bereits die Reinschrift alten hatte, wünschte Trakl, noch einige Stellen zu ändern, und bat den Freund, der ohnehin das tt für den Setzer noch mit der Angabe des Verfassers hinter der Überschrift versehen mußte, se Änderungen anzubringen. Etwas später aber variierte er selber den von v. Ficker hergestell- Wortlaut erneut, um dem Gedicht seine endgültige Fassung zu geben. So bilden die Handschrif- der Sammlung F nicht nur eine sichere Grundlage für die Textgestaltung der kritischen Aus- e, zumal sie auf Grund ihres Charakters keine Leseschwierigkeiten bieten, sondern gewähren leich manchen wertvollen Einblick in die Textgeschichte des einen oder anderen Gedichtes.

Abzweigungen: Die gleichen Merkmale wie die Handschriften der Sammlung F zeigen die Handschriften, die einst zu ihrem Bestand gehörten; auch bei ihnen handelt es sich vornehmlich um Reinschriften, und zwar hauptsächlich der Spätzeit. Der einzige Unterschied liegt darin, daß sie zum Teil noch weitaus sorgfältiger geschrieben sind, da L. v. Ficker in seiner Großzügigkeit gerade die schönsten seiner Handschriften zu verschenken pflegte. Von ihnen gehören vier zu Gedichten in der letzten Abteilung der *Dichtungen*, sieben zu Gedichten der zweiten Abteilung. Die Besitzer sind die Witwe des Dichters Emil Barth, Frau Erika Barth, Düsseldorf (*In der Heimat*), der Direktor des Historischen Museums der Stadt Wien, Dr. Franz Glück (*Verklärung*), Prof. Dr. Martin Heidegger, Freiburg (*Afra*), Herr Werner Held, Freiburg (*Abendland*, und zwar eine überarbeitete Fassung von *Abendland I*), Intendant Kurt Horwitz, München (*Winternacht* und *Nachtergebung*), die Malerin Hildegard Jone-Humplik, Wien (*Die Heimkehr*; *Melancholie I* und *Melancholia*, welche beide in dieser Handschrift noch ein Gedicht bilden), Prof. Dr. Walther Killy, Göttingen (*An den Knaben Elis*), Dr. Monika Mayr, Salzburg (*Siebengesang des Todes*), Dr. Werner Meyknecht, Coesfeld (*Menschheit*), Frau Birgit von Schowingen, Freiburg (*Hohenburg*), Dr. Max Stefl, München (*Afra*) und der Schriftsteller Carl Seelig, Zürich (*In Hellbrunn*).

Diese lange, den Leser ermüdende Liste von Namen und Handschriften wurde mit Bedacht angeführt. Sie zeigt nämlich mit ihren 15 Nummern eine erschreckende Relation zu dem heutigen Bestand der Sammlung F, die nur mehr 30 Gedichtmanuskripte aufweist. Mindestens ein Drittel der ursprünglich zur Sammlung gehörigen Handschriften hat den Besitzer gewechselt und ist heute über das ganze deutsche Sprachgebiet verteilt.

Vermißte Handschriften: Mindestens ein Drittel, denn noch ist die Suche nach weiteren Handschriften dieser Sammlung nicht abgeschlossen. So wissen wir, daß die in Tutzing, Oberbayern, lebende Schriftstellerin Paula Schlier einst drei Handschriften besaß, über deren Verbleib bislang Unklarheit herrscht. Außerdem läßt auch das Verzeichnis Ilse Demmers, auf das nun noch einmal eingegangen werden muß, auf weitere noch nicht nachgewiesene Handschriften schließen.

Von den von I. Demmer in ihrem ersten Abschnitt[14] einzeln aufgeführten Gedichten fehlen die Handschriften zu *Abendland III* (wobei ungewiß ist, ob sie mit der *III* den jeweils dritten der 5 bzw. 3 Teile der beiden Fassungen von *Abendland* oder eine dritte Fassung meinte), *Beim jungen Wein* und *Lebensalter* (unveröffentlicht). In der zweiten Abteilung der gedruckten und maschinengeschriebenen Gedichte zählt I. Demmer auf:

Der Wanderer,
Seele (später *Herbstseele* genannt),
Gericht (unveröffentlicht),
Ein Winterabend,
Am Rand eines alten Brunnens (unveröffentlicht),
Elis,
Das Gewitter,
Der Abend,
Die Nacht,
Prolog zu Don Juans Tod (unveröffentlicht).

Von all diesen Gedichten lag bis zum Sommer 1959 allein *Elis* vor. Dies war um so auffallender, als sich in der vorliegenden Sammlung eine größere Anzahl von Typoskripten befindet, die I. Demmer nicht erwähnt und infolgedessen wohl auch nicht gesehen hat. Daraus möchte man schließen, daß v. Ficker seinerzeit nicht alle Trakl-Handschriften an einer Stelle aufbewahrte und I. Demmer nur die ihm gerade zur Hand befindliche Gruppe der Typoskripte zeigte, die später bis auf *Elis* und die neuerdings aufgetauchten Typoskripte der Gedichte *Der Abend* und *Die Nacht*

[14] I. Demmer, aaO., S. 184f.

schollen ist, wenn es sich bei diesen beiden nicht etwa um Doubletten handelt, denn sie weisen ht die von I. Demmer behaupteten handschriftlichen Korrekturen auf. Die wahrscheinlichste klärung für das Fehlen von Handschriften und besonders der Typoskripte ist die, daß sie mit n archivarischen Material des *Brenner*-Verlages infolge von Kriegseinwirkungen verloren-gen[15].

III

Sammlung Geipel (G)

Berichte: Die umfangreichste Sammlung von nachgelassenen Manuskripten befand sich im itz der Familie des Dichters in Salzburg. Zunächst verwahrte die Sammlung der Major Fritz kl, nach seinem Tode die einzige noch lebende Schwester des Dichters, Frau Maria Geipel. Über ursprünglichen Umfang der Sammlung lassen sich heute keine sicheren Aussagen mehr ma-n. Mehr als 20 Jahre waren seit dem Tode des Dichters bereits vergangen, als eine erste Be-idsaufnahme durchgeführt wurde. Kann man es noch bis zu einem gewissen Grade verstehen, fremden Personen nur ungern Einblick in den Nachlaß gewährt wurde, so wird die Sorg-gkeit, mit der die Mitglieder der Familie Trakl diesen Papieren im allgemeinen gegenüber-nden, für immer unbegreiflich bleiben. Niemals wurde von ihrer Seite auch nur der Versuch rnommen, die vorhandenen Manuskripte in sinnvoller Weise zu ordnen, sie in angemessener se aufzubewahren — was bei der Fülle der Bleistiftmanuskripte besonders wichtig gewesen e — oder gar ein Verzeichnis des Vorhandenen anzulegen. Bezweifelt werden muß ferner, daß Salzburger Mitglieder der Familie sich hinlänglich ernsthaft bemühten, den schriftlichen Nach-Grete Langens, der Lieblingsschwester des Dichters, in ihre Obhut zu bekommen, der ohne ifel manches Manuskript — zumindest doch wohl Briefe — Trakls enthalten hat. Die Familie sich trotz gewisser Bedenken mit der Erklärung ihres Mannes A. Langen zufrieden, dieser hlaß sei auf dem Boden eines Berliner Mietshauses, auf dem er untergestellt war, gestohlen den.

Der erste der Familie Trakl Fernstehende, der nach unseren bisherigen Ermittlungen Zutritt dem Nachlaß Trakls erhielt, war Ernst Ziegeleder, der zum 20. Todestag des Dichters im Jahre einen Aufsatz für das Salzburger Volksblatt plante[16]. Soweit sich das heute noch feststellen hat E. Ziegeleder den Nachlaß nur flüchtig durchgesehen. Er erinnert sich nämlich nicht mehr, r sich damals Beobachtungen notierte oder gar Gedichte abschrieb, jedenfalls besitzt er nichts leichen; allerdings könnte dies nach seiner eigenen Aussage auch darauf zurückzuführen sein, er viele Aufzeichnungen bei Kriegsende verlor.

Drei Jahre danach (1937) wurde endlich mit dem Ziel einer Bestandsaufnahme an den Nach-herangegangen. Felix Brunner, der bereits von der Arbeit an seiner Dissertation her mit der mlung Buschbeck vertraut war[17], numerierte jedes Stück, das ihm „eine Einheit zu bilden n", „gleichgültig ob es sich um ein handschriftliches Blatt oder einen auf der Maschine ge-ebenen Durchschlag handelte". „Alles Handschriftliche", fährt er fort, „habe ich dann auf Maschine abgeschrieben und 1 Exemplar der Abschriften bei der Rücksendung des Nach-es beigelegt"[18]. Von diesen an die Familie Trakl geschickten Abschriften fehlt bis heute jede r. Leider besitzt auch F. Brunner nicht mehr alle Durchschläge der von ihm angefertigten Ab-iften, denn er konnte uns nur einige wenige zur Verfügung stellen; sie sind indes teilweise wertvoll, da die Originalentwürfe noch nicht nachgewiesen werden konnten. Ebenso wertvoll in Verzeichnis, das F. Brunner 1937 von den vorhandenen Handschriften anlegte. Es beweist, die Sammlung G zu jenem Zeitpunkt nicht mehr als die 214 Nummern[19] aufwies, die auch

[15] gl. Walter Bapka, *Der 'Brenner' von 1910—1915*. Diss. Innsbruck 1950, S. 1.
[16] rschienen am 5. November 1934. [17] s. o. S. 296f.
[18] riefliche Mitteilung an den Vf. vom 27. 7. 59.
[19] ie Brunnerschen Nummern decken sich weder mit der Zahl der Blätter, noch sind sie identisch üt der Zahl der durch die Sammlung G handschriftlich gesicherten Gedichte, sondern stellen he Zählung sui generis dar.

heute bis auf einige Ausnahmen vorliegen, sei es in der Sammlung selber, sei es anderen Orte weil erst nach der Brunnerschen Numerierung von den Geschwistern Trakl ihr entnommer Mit seiner Hilfe konnte festgestellt werden, daß heute weit weniger Stücke dieser Sammlun nicht nachweisbar sind, als ursprünglich angenommen wurde. Es zeigte sich nämlich, daß einig Handschriften, die heute in verschiedenen Händen sind, 1937 noch zur Sammlung G gehörten. Be einigen Verlusten handelt es sich um Stücke ohne Bedeutung für die Handschriftenfahndung[20] und in zwei Fällen stellte sich heraus, daß die als fehlend angenommenen Stücke in Wirklichkei gar nicht fehlen, sondern nur nicht die Nummer in der sonst durchgehend von Brunner verwende ten roten Tinte aufweisen[21]. Zieht man die Bilanz an Hand des Verzeichnisses, so fehlen von der 1937 vorhandenen handschriftlichen Material 19 Nummern der Brunnerschen Zählung[22].

Der von F. Brunner 1937 veröffentlichte Bericht über die Sammlung[23] gibt wenig Konkretes a und war für seine Zeit hauptsächlich von Wert durch die Mitteilung einiger bis dahin unbekannte Gedichte.

Zwei Jahre später wandte bei Herausgabe der Traklschen *Jugenddichtungen* E. Buschbeck den Nachlaß seine Aufmerksamkeit zu. Seinem Briefwechsel mit der Familie Trakl ist zu entnehmen daß er ihn im Februar 1939 nach Wien erhielt, um ihn für die geplante Ausgabe zu verwerten „Die im Februar übersandten Manuskripte des Nachlasses haben mir dafür gute Dienste gelei stet..." (31. 7. 1939). Am 1. 1. 1940 bittet er darum, den Nachlaß noch behalten zu dürfen, un auch die „Manuskripte nach Mitte 1912 in Ruhe noch durchzustudieren", die er in den Band *Au goldenem Kelch* nicht aufgenommen hatte. Die Familie gewährte die Bitte, denn erst am 19. 8. 194 wird der Nachlaß endlich retourniert, und zwar „so wie Sie ihn mir seinerzeit übersandt haben Er war", fügt Buschbeck hinzu, „bisher in unserem luftgesicherten Archiv aufbewahrt". Daß noc kein sicheres Urteil darüber abgegeben werden kann, wieweit aus den Veröffentlichungen Busch becks im Abschnitt „Einzelne Gedichte 1908—1912" seiner Ausgabe auf das Vorhandensein be stimmter Handschriften in der Salzburger Sammlung geschlossen werden darf, wurde schon aus geführt (oben S. 297).

Ähnliche Fragen werfen die Nachlaßpublikationen von W. Schneditz auf. Es bestehen kein Zweifel, daß es sich bei den Gedichten *Wunderlicher Frühling*, *Gesang zur Nacht*, *Psalm III* „Nächtliches Gelage"[24], *An Luzifer* und bei dem „Fragment der Spätzeit" um die Wiedergab der Handschriften 214a, X, 111/112, 24/25, 90[1] und 60 handelt; aber es ist ungewiß, ob di Handschrift zu *Psalm II* aus dem Familiennachlaß stammt. Wo nämlich F. Brunner in seinen Verzeichnis ausdrücklich von *Psalm* spricht, bei Nummer 111, 125 und 172, meint er andere Texte wie sich nachprüfen läßt. Möglich ist nur, daß sich die Handschrift zu *Psalm II* hinter einer de Sammelbezeichnungen wie „Verschiedene Entwürfe" o. ä. verbarg. Auch die Herkunft der von W Schneditz faksimiliert wiedergegebenen Handschrift des Gedichtes *Farbiger Herbst* ist ungeklärt sie wird von Brunner nicht erwähnt. Das Typoskript dieses Gedichtes aber, das unter Nummer 20 vorliegt, ist mit dem Faksimile nicht identisch, sondern stellt eine darauf fußende Variante dar.

Abzweigungen: Es wurde schon angedeutet, daß auch dieser Nachlaß nicht mehr den ursprünglichen Umfang aufweist. So besitzt Dr. Reinhold Glaser, Salzburg, drei Blätter mit den Handschriften der Gedichte *Unterwegs I*, *Die drei Teiche in Hellbrunn* und *Herbstliche Heimkehr*, die schon vor der Numerierung durch F. Brunner aus der Sammlung G abgezweigt wurden, außerdem aber eine Handschrift des Gedichtes *Die drei Teiche in Hellbrunn* und einen Brief Trakls an Gustav Streicher, die 1937 von Brunner noch mitgezählt wurden (122b und 143). Vor 1937 erhielt auch Dr.

[20] 141 Ms. von fremder Hand, 145 und 146 Besprechungen Traklscher Gedichte.
[21] 142 Brief L. v. Fickers, 149 Trakls Reaktivierungsbescheid (faksimiliert wiedergegeben in: W. Schneditz, *Georg Trakl. Nachlaß und Biographie*, Salzburg 1949, S. 144).
[22] Aufzählung der Verluste s. u. S. 305 f.
[23] In: Monatsschrift für Kultur und Politik, Wien, Jg. 2, 1937, H. 2, S. 128 ff.
[24] Das Gedicht heißt in Wahrheit *Nächtliche Klage*; die genannten Gedichte sämtlich in: W. Schneditz, *Georg Trakl. Nachlaß und Biographie*, Salzburg 1949, das Faksimile zu *Farbiger Herbst* nach S. 96.

ax Kratochwill, Wien, einen Brief L. v. Fickers an Trakl aus der Sammlung G zum Geschenk; f der Rückseite des Briefes hatte Trakl einen Teil des Gedichtes *Anif* entworfen. Erst nach dem weiten Weltkrieg erwarb das Salzburger Museum Carolino Augusteum von dem Major Fritz akl die Handschriften der Dramen *Blaubart* (8 Einzelblätter mit den Nummern 16a—h, Bleiift) und *Don Juans Tod* (6 Blätter 4^0, von denen 6 Seiten mit Tinte beschrieben, mit den Numern 15a—c). Von den sieben nach dem Zweiten Weltkrieg erworbenen Trakl-Handschriften des zerner Sammlers Kuno Müller gehen zunächst drei mit Sicherheit auf die Sammlung G zurück *erwandlung*, *In ein altes Stammbuch* und eine Karte Trakls an seine Mutter[25], mit den Nummern 2, 208 und 150), eine vielleicht, wenn die Rasur richtig als Nummer 213 gedeutet wird (*Zu end mein Herz*). Zwei weitere Handschriften (*De profundis* I und eine Karte an die Schwester uria Geipel), die keine Nummern aufweisen, erhielt der jetzige Besitzer in demselben Schweizer tiquariat wie die erstgenannten. Aus wessen Besitz sie in die Schweiz gelangten, konnte noch ht geklärt werden, da der Antiquar verstorben ist. Man kann sich aber kaum vorstellen, daß die rte an Frau Geipel aus anderem als Familienbesitz stammen sollte. So wird man denn schwern in der Annahme fehlgehen, daß *De profundis* I ebenfalls in die Sammlung G gehörte. Es muß nlich damit gerechnet werden, daß die Familie Trakl mehr Handschriften besaß, als F. Brunner sehen bekam. Diese Vermutung wird durch die siebente Handschrift K. Müllers (*Die Kirche*) tärkt, deren Weg von dem Major Trakl bis zu ihrem gegenwärtigen Besitzer sich fast lückenlos folgen läßt. Sie trägt zwar eine Nummer (157), doch keineswegs eine von Brunner gegebene, n unter Nummer 157 verzeichnet dieser *Die kleinen Bilder des Herbstes*, ein völlig unbekanntes bisher nicht nachgewiesenes Gedicht![26] Zugleich mit dieser Handschrift wurde 1949 der te Teil einer frühen Fassung des Gedichtes *Im Schatten schwarzer Thujen* verkauft, der bis so wenig wie der völlig verschollene erste Teil ermittelt werden konnte, doch liegt er immerhin bschriften Brunners und eines Wiener Antiquars vor, der die Handschrift in die Schweiz verfte.

Im Zweiten Weltkrieg gelangte ein Brief Trakls an seinen Bruder Fritz an seinen heutigen itzer (Kurt Hirschfeld, Berlin), und vermutlich nach dem Kriege erst wechselten die Handriften den Besitzer, die Dr. W. Schneditz, Salzburg, sein eigen nennt (*Die Sonne* und ein Brief chbecks mit Notizen Trakls); alle drei tragen jedoch keine Nummer und stützen damit ebens die Vermutung, daß der wirkliche Bestand der Sammlung G über das von Brunner Verzeichse hinausging.

Bestand: Nach diesem Überblick über die Geschichte der Sammlung G soll nunmehr auf ihren enwärtigen Bestand eingegangen werden. Das ist indes aus vielen Gründen nicht ganz leicht, es kaum ein Prinzip gibt, nach dem er sich zum jetzigen Zeitpunkt für eine zusammenfassende rstellung ordnen ließe. Soll man zählen, zu wie vielen Gedichten Handschriften vorliegen? Dann te man bereits einen vollständigen Überblick darüber haben, welchen Gedichten auch die tweilen noch unentwirrten Entwürfe zuzuordnen sind. Soll man von der Brunnerschen Zähg ausgehen? Auf ihre Problematik wurde ja schon hingewiesen. Am instruktivsten erscheint len Anfang eine gegliederte Angabe der erhaltenen Blätter.

Der Nachlaß enthält insgesamt 165 Blätter, auf denen sich Gedichte, Entwürfe und Fragte befinden, und zwar:

71 Typoskripte (Einzelblätter), einseitig mit Masch. beschrieben,

3 Typoskripte (Doppelblätter 4^0), zweiseitig mit Masch. beschrieben; beide Gruppen, die Einzelblätter teils 8^0, teils 4^0, enthalten zusammen 55 Gedichte und sind zu einem großen Teil von Trakl mit der Hand korrigiert.

2 Typoskripte 4^0, deren Rückseite für die handschriftliche Aufzeichnung von Entwürfen verwendet wurde.

aksimiliert wiedergegeben in: Schneditz, *Georg Trakl. Nachlaß und Biographie*, Salzburg 1949, 145; ebenda *Zu Abend mein Herz* nach S. 64.

ie Handschrift ist auch nicht mit roter Tinte, sondern mit Rotstift numeriert.

25 Blätter 4^0, überwiegend (19) beidseitig mit Bleistift beschrieben.
25 Blätter 8^0, überwiegend (21) beidseitig mit Bleistift beschrieben.
4 Doppelblätter 8^0, davon 3 vierseitig, 1 dreiseitig mit Bleistift beschrieben.
23 Briefumschläge oder Zettel ähnlicher Größe, teilweise beidseitig mit Bleistift beschrieben.
2 Korrekturfahnen (zu 5 Gedichten), von Trakl korrigiert.
1 aus dem *Brenner* ausgeschnittene Fassung des Gedichtes *Abendland* mit handschriftlichen Tilgungen und Zusätzen (3 Blätter).

Ferner gehören zu dem Salzburger Nachlaß 3 Briefe Trakls, 62 Briefe an Trakl, 18 Briefe über Trakl an Mitglieder seiner Familie, darunter 3 Briefe Grete Trakls und 9 Briefe L. v. Fickers, sowie viele biographische Zeugnisse verschiedener Art (Schulzeugnisse, Gesuche etc.) und eine Reihe von Photographien.

Das Hauptmerkmal der Sammlung bildet gewissermaßen ihr gebrechlicher Zustand, der seine Ursache in der Sorglosigkeit hat, mit der Trakl selber und nach seinem Tode die Mitglieder seiner Familie mit den einzelnen Teilen umgingen. Der unsteten Lebensweise Trakls entsprach schon die Farbigkeit des von ihm benutzten Schreibmaterials. Was er gerade an dem Orte, an dem er sich jeweils befand, zur Hand hatte, genügte ihm zur Aufzeichnung seiner Einfälle: Briefbögen verschiedener Farbe, Größe und Qualität — oft als Briefpapier eines Salzburger oder Innsbrucker Kaffeehauses erkennbar —, leere Seiten an ihn gerichteter Briefe oder Karten und vor allem Briefumschläge. Größere Bögen (4^0) wurden dabei gelegentlich einfach gefaltet ineinandergelegt, so daß eine Art Heft entstand. So ist es etwa bei den Nummern 40—44 mit insgesamt 20 Seiten, von denen allerdings nur die ersten 10 beschrieben sind, und zwar u. a. mit den Entwürfen zu den Gedichten *Die Nacht*, *Sommerdämmerung II*, *Nachtergebung* und *Klage I*. Das Außenblatt hat in solchen Fällen meist schweren Schaden gelitten: Es ist stark verschmutzt, wohl auch besonders oft eingerissen, und die Schrift ist so verwischt, daß sie schwer oder vielleicht gar nicht mehr lesbar ist (z. B. auf 45, dem Deckblatt der Niederschrift von *Traum und Umnachtung*, und auf 101, das noch nicht identifiziert werden konnte).

Überhaupt ist es um die Lesbarkeit[27] vieler dieser Handschriften schlecht bestellt. Fast ausnahmslos mit Bleistift geschrieben, sind nur wenige darunter, auf denen man nicht die Spuren des wenig pfleglichen Umganges mit Bedauern wahrnimmt. Man könnte daraus geradezu auf eine gewisse Gleichgültigkeit Trakls gegenüber seinen Gedichten schließen, hätten wir nicht andererseits ausreichend Zeugnisse dafür, daß er ihnen, waren sie einmal ausgereift und ihrer endgültigen Form nahegekommen, allergrößte Sorgfalt zuwandte, was Wortlaut, Zeichensetzung und gelegentlich auch die Schrift anging. Die Gleichgültigkeit erstreckte sich also nur auf die Produkte des Augenblicks, auf die eben festgehaltenen Einfälle, nicht aber auf die aus unendlichen Versuchen und Änderungen sich ergebenden Schöpfungen, kurz: nicht auf die Ergebnisse verantwortungsbewußter, gestaltender Arbeit[28].

Auf eine Gruppe von Manuskripten, und zwar vorwiegend Briefumschlägen, mit teils unbekannten Entwürfen, teils den ersten Niederschriften der Gedichte *Melancholia*, *An Mauern hin II*, *Der Wanderer*, *Noch ist gelb das Gras*, *Föhn* und *Verwandlung I* folgte einst die Reihe der Niederschriften aller drei erhaltenen dramatischen Arbeiten Trakls; jetzt sind die Handschriften von *Don Juans Tod* und *Blaubart* im Besitz des Salzburger Stadtmuseums, und nur die fünf Oktavblätter mit den von W. Schneditz abgedruckten Bruchstücken „Aus einem Dramenfragment der Spätzeit" sind noch vorhanden. Nach den Entwürfen zu *An Novalis*, *Ruh und Schweigen* und — auf einer Visitenkarte Trakls — *Abendlicher Reigen* findet sich das auf dreieinhalb Seiten eng mit Bleistift beschriebene Doppelblatt 21 mit den kürzlich von W. Killy veröffentlichten *Helian*-Entwürfen[29]. 23 enthält einen verworfenen und den endgültigen Schluß des Gedichtes *Das Gewitter*

[27] Vgl. das kürzlich veröffentlichte Faksimile der *Helian*-Entwürfe in: W. Killy, *Über Georg Trakl*, Göttingen 1960, nach S. 88.
[28] Vgl. *Erinnerung an Georg Trakl*, S. 128. [29] s. o. Anm. 27.

l wird ergänzt durch 103 und 104, die Anfang und Mitte des Gedichtes bringen. Bis Nummer folgen dann weiter fast ausschließlich Einzelblätter mit den Entwürfen zu mehreren Gedichten, unter zu *Winternacht* (30) und auf einem Briefdoppelblatt (33) zu *Beim jungen Wein*, *In enken träumend oft am Nachmittag* und *Nachtseele I* und *II*.

Nummer 40—44 und 45—52 bilden demgegenüber zwei gewichtige Sammelhandschriften. Die te besteht aus 5 einfach gefalteten und zu einer Art Heft ineinandergelegten Einzelblättern) und enthält Bleistiftentwürfe zu *Die Nacht* (S. 1—3), *Nachtergebung* (S. 4, 6, 9—10), *Sommer-mmerung II* (S. 5) und *Klage I* (S. 8) sowie einen unbekannten Entwurf (S. 7); Seite 11—20 l bis auf eine nicht von Trakl herrührende Notiz auf S. 20 leer. Das zweite Konvolut besteht zwei ineinandergelegten Blättern (4^0) und drei eingelegten halben Blättern desselben Papiers ie einem ebensolchen unpaginierten Deckblatt; die Blätter sind in einem schwer vorstellbaren smaß verschmutzt und vielfach eingerissen, und die Schrift ist stellenweise bis zur Unlesbarkeit wischt. Den Inhalt dieser Sammelhandschrift bilden die Entwürfe der Prosadichtung *Traum Umnachtung* und auf Seite 4 und 11 Entwürfe zum 3. Teil von *Passion I*. Diese Entwürfe zu *ssion* setzen sich auf Nummer 53 fort[30]. Unter der folgenden Gruppe von Entwürfen ragen die mmern 57, 58, 61, 66 und 70 mit den in einer der letzten Nachlaßpublikationen bekanntge-denen Gedichten *Am Abend*, *Hütten der Kindheit*, *Dunkel ist das Lied*, *Unter dem Dornenbogen* *So leise läuten*[31] hervor.

Nummer 88—95 ist nochmals eine Sammelhandschrift der dargestellten Art aus drei ineinander-gten Blättern 4^0, bis auf S. 2 durchgehend mit Bleistiftentwürfen beschrieben, und zwar u.a. *Passion II* (S. 3 und 5), *An Luzifer* (S. 4), *In Hellbrunn* (S. 7), *Das Jahr* (S. 9), *Vorhölle* (S. 10 11) und *Gesang einer gefangenen Amsel* (S. 12). Die letzte Sammelhandschrift (fünf ineinander-gte Einzelblätter 4^0 und ein vorn aufliegendes unpaginiertes halbes Blatt) umfaßt die Num-n 101—118. Sie enthält außer einer Anzahl unbekannter Entwürfe vor allem solche zu den Ge-ten *Abendland I* (S. 1; dazu gehören die Nummern 97—99), *Das Gewitter* (S. 2 und 4, s.o.), *Herz* (S. 18—20) und zu der Prosa *Offenbarung und Untergang* (S. 3, 5, 7 und 9).

Von Nummer 156 an besteht die Sammlung ausschließlich aus Typoskripten, während sie her nur gelegentlich auftreten. Dabei liegen zu vielen Gedichten Doubletten vor, sei es in der m der Durchschrift, sei es in der der Abschrift, aber kaum jemals stimmen sie völlig überein. gt der Wert der eigentlichen Handschriften in ihrem Entwurfcharakter, so haben die Typo-pte oft die Bedeutung der endgültigen Reinschrift, und es wird in vielen Fällen zu prüfen sein, eweit der Text auch dann als von Trakl letztgewollt anzusehen ist, wenn der Erstdruck im *nner* oder in einem der beiden Gedichtbände einen anderen Wortlaut aufweist. Leseschwierig-en bietet dieser Teil des Nachlasses natürlich nicht, auch dort nicht, wo das Typoskript noch der Hand korrigiert oder variiert wurde. Gruppenbildung zeichnet sich wie bei den eigentli-n Handschriften auf Grund des benutzten Papiers, aber auch durch den Wechsel der Schreib-chine (Salzburg, Innsbruck?) ab und wird bei der Untersuchung der Reihenfolge, in der die ichte entstanden, und der Chronologie wichtige Hilfe leisten.

s muß bemerkt werden, daß es auf beschränktem Raum unmöglich ist, einen wirklichen Ein-k von der Fülle und dem tatsächlichen Wert — besonders der vielen Bleistiftentwürfe — zu mitteln; dazu bedarf es der vollständigen Edition. Über den Umfang und die Art der Auf-schlüsse jedoch, die dieser Nachlaß gewährt hat und noch in starkem Maße zu gewähren verspricht, cht hier nicht gehandelt zu werden. Ausführliche Beispiele bieten die gesammelten Aufsätze *r Georg Trakl* von W. Killy, auf die schon wiederholt verwiesen wurde.

Vermißte Handschriften: Für die Feststellung fehlender Handschriften sind wir im we-lichen auf das Verzeichnis F. Brunners angewiesen. Danach fehlen heute 19 Nummern, die

[30] Sämtliche Entwürfe zu *Passion* sind von W. Killy veröffentlicht worden in: Euphorion 52, 1958, S. 407—413.

[31] W. Killy, *Georg Trakl. Nachgelassene Gedichte*, in: Merkur 130, 1958, S. 1101—1108.

1937 noch vorhanden waren. Da jedoch keineswegs feststeht, daß Brunner wirklich den ganzen Nachlaß untersuchte, kann die wahre Zahl durchaus höher sein. Bei den fehlenden 19 Nummern handelt es sich um die folgenden:

7 *Bitte*, 3 Fassungen,
9 *Heiterer Frühling*,
121 *Im Schatten schwarzer Thujen* (s.o. S. 303),
124 *Leuchtende Stunde*,
125 Entwürfe zu *Psalm*, *Helian*, *Winkel am Wald*,
131 *Ein Frühlingsabend*,
151 Brief Trakls,
130 Namensliste.

Zu all diesen Stücken (130 und 131 mit der Maschine geschrieben) existieren wenigstens Abschriften Brunners, nicht so jedoch zu den folgenden (außer 140 sämtlich Typoskripte), unter denen sich zwei bisher unbekannte Gedichte befinden:

126 *Sebastian im Traum*,
127 *Sebastian im Traum*,
128 *Im Frühling*,
129 *Untergang*,
140 nicht entziffertes Blatt,
157 *Die kleinen Bilder des Herbstes*,
158 *Am Friedhof*,
164 *Träumerei am Abend*,
210 *Kleines Konzert*,
211 *Winkel am Wald*.

Außerdem fehlt eine Handschrift 122a, vermutlich mit einer Fassung des Gedichtes *Die drei Teiche in Hellbrunn*, von dem sich eine andere mit der Nummer 122b in Salzburger Privatbesitz befindet (s.o. S. 302). Ungewiß schließlich ist, wo die Handschriften zu einigen Gedichten geblieben sind, die Trakl ursprünglich für *Sebastian im Traum* an den Kurt Wolff Verlag schickte, dann aber zurückzog. Bei der Auswechselung einer früheren Fassung von *Abendland* durch die jetzige Fassung *Abendland II* bat Trakl, die erste Fassung entweder zu vernichten oder ihm zurückzuschicken. Wir wissen nicht, was der Verlag tat. Außer *Abendland* waren es die Gedichte *Ausgang*, *Am Rand eines alten Brunnens* (ein Gedicht dieses Titels sah I. Demmer bei L. v. Ficker), *Nachtseele*[32] und *Trauer*. Sicher verloren sind zwei im Krieg an K. Hirschfeld, Berlin, verschenkte Handschriften.

Sonstige Sammlungen

Es sollen noch einige Mitteilungen über die Ermittlungen folgen, die den Einzelhandschriften und kleineren Sammlungen galten, die sich nicht auf die drei genannten großen zurückführen lassen. Zugleich soll hier und im nächsten Abschnitt, der sich mit den Briefen beschäftigt, über die Fahndung berichtet werden, die all den Vermutungen nachging, durch die unsere Arbeit von vielen Seiten dankenswert unterstützt wurde[33]. Zumeist handelt es sich dabei um die Aufzählung von Verlusten. Die einzige bedeutende Gedichthandschrift, die bei diesen Bemühungen zutage trat, verdanken wir dem Nachlaß des Schriftstellers Karl Borromaeus Heinrich, eines Freundes Trakls aus seinen letzten Innsbrucker Jahren. Wieviel Handschriften er wirklich besaß, läßt sich nicht mehr ermitteln. Seine letzte Frau hat außer einigen Briefen (s. u. S. 309) nur noch eine frühe

[32] Vielleicht eine Reinschrift einer der kürzlich veröffentlichten Fassungen des Gedichts in Merkur 130, 1958, S. 1106 f.

[33] Für unzählige Hinweise auf Personen, die als Besitzer von Trakl-Handschriften in Frage kommen, muß vor allem Herrn Dr. Ignaz Zangerle, Innsbruck, dem Herausgeber der *Trakl-Studien*, gedankt werden.

sung des Gedichtes *Untergang*, das Trakl dem Freund widmete. Bedenkt man den von innig- gegenseitiger Anteilnahme getragenen Ton der zwischen den Freunden gewechselten Briefe, möchte man mit einiger Sicherheit schließen, daß diese Handschrift nicht die einzige war, die nrich erhielt. Ohne daß es ausdrücklich irgendwo bezeugt ist, möchte man annehmen, daß nrich mindestens Handschriften auch der anderen ihm gewidmeten Gedichte besaß. Indes sich weder bei der eben Genannten noch bei Heinrichs erster noch lebender Frau noch seinen drei Geschwistern irgend etwas finden lassen bzw., wenn ursprünglich vorhanden, er- en. Auch Heinrichs in München lebende Tochter vermochte keine Angaben zu machen.

Von den Salzburger Freunden Trakls konnten noch der Architekt Adolf Schmidt und der ulrat a. D. Franz Bruckbauer befragt werden. Adolf Schmidt schreibt uns, daß er keine Hand- iften besitze, und schließt nach Mitteilung einiger Erinnerungen: „Trakl schrieb und dichtete ieser Zeit impressionistisch. Von dem Vielen, das er mir damals vorlas, hatte eine lyrische ze einen besonders tiefen Eindruck auf mich gemacht. Er zeichnete darin die scheidenden enstrahlen, die sich durch ein Geranke von wildem Wein vor einer Glasveranda stahlen. Ich be heute noch das Spiel der Sonnenstrahlen zu sehen, die das gewürfelte Tischtuch und den n in den Gläsern auf dem Tische vergoldeten."

Der zweite Schulfreund Trakls, Franz Bruckbauer, erinnert sich u. a.: „Trakl und mehrere li- risch interessierte junge Leute bildeten um 1904 bis 06 einen literarischen Zirkel. Sie versam- en sich monatlich einmal beim Berger-Bräu in der Linzergasse. Jeder las sein Geschaffenes Unter den sieben Teilnehmern war Trakl der fruchtbarste und sonderlichste. Zu der Zeit ieb Trakl hauptsächlich Prosa; sehr gewählte allerdings. Aus den Erzählungen, eigentlich n es Kurzgeschichten, sprach schon ein Eigener. Von ihnen ist mir unter anderem in Erinne- *Der Relegierte*, *Das Jausenbrot*, *Die Brüder* und *Ein Irrtum*. Die Originale, wie die Abschrif- n der handgeschriebenen Zeitung Literarische Versuche, sind unwiederbringlich verloren und ein Gedicht *Der Mönch*, das mir Trakl verehrte, als man bei seiner Namennennung schon rchte. Es handelte von Brunst und Kasteiung. Eine etwas schwüle Angelegenheit, jedoch ehmst gestaltet. Es schloß: *Exaudi me, o Maria.*" Alle von Bruckbauer erwähnten Hand- ften fielen einem Bombenangriff zum Opfer.

benfalls nach Salzburg gehörten die verschollenen Handschriften der Dramen *Don Juans* und *Blaubart*, die, wie einem Briefe an L. v. Ficker vom 3. 4. 1926 zu entnehmen ist, H. See- besaß. Nach seinem Tode am 7. 3. 1932 wurde seine Bibliothek, in der sich (vielleicht) die schen Dramenhandschriften befanden, verkauft. Im Besitze der Witwe befinden sie sich nfalls nicht.

ine weitere Handschrift des *Blaubart* besaß Karl Minnich, ein dritter Schulfreund Trakls, mit er besonders aber in seiner Wiener Studienzeit verbunden war. Sie ging mit Handschriften edichte *Das tiefe Lied*, *Die drei Teiche in Hellbrunn*, *Die junge Magd* und *Elis* bei Kriegs- infolge der Umsiedlung nach Wien verloren. Der Nachlaß des Wiener Trakl-Freundes Emil ons Reinhardt konnte bisher nicht ermittelt werden. Weder seine angeblich noch lebende ester noch seine frühere Sekretärin waren unter den uns vom Österreichischen PEN-Club Verfügung gestellten Anschriften zu erreichen. Trotzdem darf die Suche nicht aufgegeben en, denn L. v. Ficker ist überzeugt, daß E. A. Reinhardt von Trakl Manuskripte erhalten Der Wiener Architekt Adolf Loos besaß nach der Aussage des Wiener Museumsdirektors tück mindestens eine Eintragung Trakls in seinem Gästebuch, das indes mit anderen ken seines Nachlasses, der erst spät in sachgerechte Obhut kam, verschollen ist. (Über Briefe Trakls an Loos s. u. S. 310.) Eine letzte nach Wien führende Spur verdanken wir Karte Albert Ehrensteins an L. v. Ficker vom 13. 12. 1914. Aus ihr geht hervor, daß H. ka Varianten zu einem Gedicht Trakls besaß. Zu welchem Gedichte sie gehörten und welcher ie waren, läßt sich leider der Karte nicht entnehmen. Die Suche seiner Witwe blieb ohne Er- Man wird dies wohl bedauern müssen, denn wären die Varianten nicht von einem gewissen esse gewesen, hätte Ehrenstein sie schwerlich erwähnt.

Zuletzt ist noch über die Handschriften zweier Innsbrucker Bekannter Trakls zu berichten. De eine ist Theodor Haecker. Die in München lebende Tochter des Schriftstellers, die 1958 die Rest seines Nachlasses, soweit sie einen Bombenangriff in München überstanden hatten, durchsah fand keine einzige Handschrift mehr, obwohl sie sich erinnerte, daß ihr Vater einige Briefe Trakl (etwa sechs Stück), die er noch 1937 ordnete, sowie einige Gedichtmanuskripte besaß. Diese hat ihr Vater ihrer Ansicht nach von Trakl selber erhalten; es habe sich um Maschinenabschriften mit handschriftlichen Korrekturen Trakls gehandelt.

Der andere Innsbrucker, der Handschriften, wenn auch in geringer Zahl, hatte, war der Schriftsteller Karl Röck. In einem im Dezember 1932 verfaßten Schreiben gab er ausführlich über seinen Besitz an Trakl-Handschriften Auskunft. Es heißt darin u.a.: „Ich selber besitze von Trakl nichts als einige Ansichtskarten (deren Inhalt in den ‚Briefen Trakls an Freund' im Gedenkbuch abgedruckt erscheint), ferner eine Handschrift seines Gedichtes *Zu abend mein Herz*, endlich eine von ihm selbst angefertigte und mir geschenkte Maschinenschrift seines Gedichtes *An den Knaben Elis*.

Im übrigen besitze ich nur noch eine eigene Aufzeichnung aus dem Sommer 1912 über jene Gedichte von ihm, die ich als erste von ihm damals zu lesen bekam. Sie enthält eine Abschrift verschiedener Strophen aus ... 20 Gedichten von ihm, die er im Laufe des darauffolgenden Jahres größtenteils im *Brenner* (andere erst im ersten Buch) veröffentlichte. Nur geht aus meinen fragmentarischen Abschriften hervor, daß Trakl an diesen Gedichten noch verschiedene Änderungen vornahm, auch wohl Gedichte verkürzte oder erweiterte.

Schließlich besitze ich noch ein selbstangelegtes Verzeichnis der Gedichte seines ersten Gedichtbuches, an dessen Rand er mir vermittels einer eigenhändigen Ziffernfolge im November 1913 die Reihenfolge der Entstehung dieser Gedichte anschrieb, jedoch ohne sie etwa auch zu datieren. Trotzdem erscheint mir diese authentische Fixierung der chronologischen Folge seiner Gedichte von einigem Wert auch für eine exaktere Literaturgeschichte..."[34]

Bisher hat sich von den erwähnten Handschriften bzw. Abschriften Röcks nur das chronologische Verzeichnis angefunden, das, wie Röck bereits urteilte, in der Tat ein wichtiges Instrument für die historische Ordnung der Traklschen Gedichte darstellt, um so mehr, als es zugleich ein wichtiges Korrektiv seiner anderen Gesichtspunkten folgenden Ordnung der Gedichte Trakls bildet. Sonst enthält der sich auf Trakl beziehende Teil des Nachlasses nur die schon erwähnten Abschriften einiger Jugendgedichte (s.o. S. 298).

Da sich alles, das irgendeine Beziehung auf Trakl hatte, im Röckschen Nachlaß zusammen an einem Orte angefunden hat, ist es unwahrscheinlich, daß noch eine der genannten Handschriften zu einem späteren Zeitpunkt auftauchen wird. Röck pflegte nach den Aussagen verschiedener Personen, die ihn gut kannten, so wenig sorglich mit Papieren dieser Art umzugehen, daß ihr Verlust mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann.

Die Briefe Trakls

„Trakl hat das Briefschreiben nicht ‚gepflegt', er hat keinen Briefwechsel ‚gepflogen'". So leitete L. v. Ficker die Auswahl von Trakl-Briefen ein, die er 1926 im Erinnerungsbuch veröffentlichte[35]. Angesichts dieser Feststellung erschien es denn auch nicht verwunderlich, daß Walther Ritzer in seiner *Trakl-Bibliographie* 1956 nur 70 Trakl-Briefe nachweisen konnte[36]. Und doch! Sollte sich für Trakl nicht öfter ein Anlaß geboten haben, einen Brief zu schreiben? Er hatte mehrere Geschwister; seine Lieblingsschwester lebte in Berlin; die Zahl seiner Freunde war keineswegs so klein, wie anzunehmen man zunächst vielleicht geneigt ist, vor allem bestand manche enge Kontakt zu Mitgliedern des *Brenner*-Kreises. Sollte man da nicht eine größere Anzahl von Briefen erwarten dürfen?

[34] Vgl. *Erinnerung*, S. 193. [35] *Erinnerung*, S. 117.
[36] Walther Ritzer, *Trakl-Bibliographie*, Salzburg 1956 (*Trakl-Studien* Bd. III).

atürlich sind auch hier größere Verluste teils wahrscheinlich, teils gewiß. Immerhin ist es ge-n, die Zahl der von Ritzer festgestellten Briefe um nahezu die gleiche Zahl zu vermehren. chst gelang es, von den von Ritzer verzeichneten 70 Briefen, die zu sehr verschiedenen Zei-edruckt wurden, 62 wieder nachzuweisen. 8 Briefe, darunter die drei an Karl Kraus, die auch n Wien befindliche Karl-Kraus-Archiv nur in Abschriften besitzt, sind einstweilen verschol-Bei den Briefen Nummer 7 und 41 war bisher nicht einmal eine gezielte Fahndung möglich, ese sehr frühen Briefe ohne den Namen der Adressaten veröffentlicht wurden.

ußer den 62 bereits bekannten Briefen konnten 63 bisher unveröffentlichte Briefe Trakls auf-ürt werden. Von diesen 63 Briefen gehören 8 bzw. 17 in die Sammlungen v. Ficker und Busch-; zum größten Teil sind sie auch an diese beiden Freunde gerichtet. 21 Briefe befinden sich e in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, und zwar im Besitz der Yale University ary; sie sind an Trakls Verleger Kurt Wolff gerichtet, der sie zusammen mit anderen aus r früheren Verlegertätigkeit stammenden Briefen nach dem Zweiten Weltkrieg an die Yale ersity Library verkaufte. Die restlichen 17 neu aufgefundenen Briefe haben verschiedene fänger, und zwar einerseits Familienmitglieder, andererseits die Freunde K. v. Kalmar, G. cher, K. B. Heinrich, A. Loos und F. Zeis.

nter den neuen Briefen befindet sich bis auf einen Brief an Kalmar aus dem Jahre 1906 kein ger, der sich nicht der Beschreibung der Traklschen Briefe fügte, die L. v. Ficker im Erinne-buch auf S. 117 gegeben hat: „Meist beschränkte er sich auf kurze Anweisungen, die Rege-ier dringendsten Bedürfnisse betreffend, so namentlich wenn es galt, noch Änderungen seiner vor der Drucklegung vorzunehmen, und auf Andeutungen seines Gemütszustands". Aber e weil sich Trakls Briefe in der Regel auf Andeutungen beschränken, wird man es lebhaft be-n, daß sie wenigstens in größerer Anzahl vorliegen und Bekanntes bestätigen oder ergänzen.

i der Datierung der Briefe — Trakl verzichtete meist auf die Angabe des Datums — spielen riefe anderer an Trakl eine entscheidende Rolle. Insgesamt sind uns 62 Stück bekannt. Dabei Datierung der Briefe weniger interessant aus biographischen Gründen, wenn man an die che Ausgabe denkt, als deswegen, weil sie mit ihren Bemerkungen über einzelne Gedichte n wenigen sicheren Grundlagen für eine absolute Chronologie der Gedichte gehören. Darüber s liegt der besondere Wert der Briefe an Kurt Wolff darin, daß sie, zusammen mit den 12 enen Briefen des Verlegers an Trakl, einen einzigartigen Einblick in die Entstehungsge-te von Trakls zweitem Gedichtband, *Sebastian im Traum*, gewähren und erlauben, sich rteil über die Prinzipien der Gruppierung zu bilden. Da die Arbeit an diesem Bande bis in tzten Julitage 1914 dauerte, wird man nicht umhin können, die Anordnung der Gedichte *bastian im Traum* als eine der letzten künstlerischen Willensäußerungen des Dichters anzu-und auch gegenüber dem Anordnungsprinzip der Röckschen Ausgabe zu respektieren[37].

ter den Verlusten wird man wohl am schmerzlichsten beklagen müssen, daß Trakls Briefe ine Schwester Grete Langen als verloren zu betrachten sind. Nicht völlig verloren ist en, wie schon bemerkt wurde (s.o. S. 306), Trakls Briefwechsel mit K. B. Heinrich. 5 Trakls an Heinrich und 5 Briefe Heinrichs an Trakl befinden sich im Besitz von Heinrichs r Frau und in der Sammlung G. Ein 6. Brief Trakls an Heinrich, der aus dem Abdruck im erungsbuch (S. 150) bekannt ist, hat sich bisher nicht nachweisen lassen, dagegen wird die ler Briefe Heinrichs an Trakl durch einen dokumentarisch wertvollen Brief Heinrichs an Ficker ergänzt, der eine Abschrift des Heinrich gewidmeten Gedichts *Untergang* begleitete ine genauere Untersuchung des Einflusses, den Heinrich auf Trakl ausübte, als wünschens-erscheinen läßt. So schreibt uns Heinrichs letzte Frau u.a.:

Was mit der andern ... Korrespondenz passiert ist, weiß ich leider nicht. Ich vermute, sie einem allgemeinen 'Autodafé' zum Opfer gefallen sein in früheren Jahren — vielleicht

Frage des Röckschen Anordnungsprinzips soll hier nicht behandelt werden; es hat jedoch, wir jetzt wissen, kaum etwas mit Trakl zu tun.

ohne Wissen und Willen von K. B. H. Jammerschade!" Auch anderweitige Nachforschunge haben in diesem Punkte nicht weiter geführt.

Außer diesen fehlen noch andere wertvolle Briefe. So läßt sich an Hand der Bibliograph Ritzers bequem feststellen, welche Briefe aus dem Besitz L. v. Fickers schon veröffentlicht wa ren, nämlich im *Brenner* 1926 und im Erinnerungsbuch, als I. Demmer noch zwölf unveröffen lichte Briefe Trakls an v. Ficker bei diesem sah[38]. Zu diesen zwölf gehörten wahrscheinlich di beiden erst 1954 im *Brenner* veröffentlichten Briefe sowie ein noch vorhandener unbekannte Brief. Mehr Briefe, die zu Anfang der 30er Jahre noch unveröffentlicht waren, enthält die Samm lung jetzt nicht. Es fehlen demnach 9 Briefe Trakls an L. v. Ficker. Außerdem fehlen mindeste 2 Karten Trakls, da I. Demmer 16 Karten an L. v. Ficker sah, unter den heute vorhandenen sic jedoch nur 14 an v. Ficker gerichtete befinden.

Ungewiß ist der Verbleib einer ungenannten Zahl von Briefen aus den Jahren 1899—1900, di der Major Fritz Trakl 1926 L. v. Ficker vergeblich zum Kauf anbot; es handelte sich dabei ve mutlich um Briefe an Mitglieder der Familie Trakl.

Alle weiter zu nennenden Briefe sind mit großer Sicherheit als verloren zu betrachten. Sieh man von den schon genannten 8 Briefen ab, deren Wortlaut bekannt ist, wenn auch die Hand schriften nicht mehr nachweisbar sind (Ritzer, Briefe Nummer 1, 7, 23, 26, 41, 58—60), so müsse auf der Verlustliste geführt werden die Briefe an Theodor Haecker, die nach der Aussage seine Tochter mit den Gedichtmanuskripten Trakls, die Haecker besaß, den Bomben zum Opfer fiele (s.o. S. 308), die Karten Trakls, die Karl Röck in einem Brief (vermutlich 1926) erwähnt, de Brief Trakls an Kurt Wolff vom 27. 4. 1913, der vom Verlag dem auf einer Reise befindlichen Ve leger nachgesandt und vermutlich nicht der Geschäftskorrespondenz einverleibt wurde, so da sich nur der von Trakl zurückbehaltene Durchschlag erhalten hat (Ritzer, Brief Nummer 43 schließlich die Karte an Ludwig Wittgenstein, die dieser in einem Brief an L. v. Ficker nennt[3] sowie die nicht näher zu bestimmende Zahl von Briefen Trakls an den Wiener Architekten Ado Loos, unter ihnen jener Brief, in dem Trakl den Wunsch äußerte, „es möge gegebenen Falls a seiner Leiche der Herzstich vorgenommen werden"[40]. Nur zwei an Loos gerichtete Karten sin erhalten, während die Briefe verschollen sind (vgl. o. S. 307). Nachfragen bei Freunden der letzte Frau des Architekten haben nichts ergeben.

Auch die Befragung anderer uns bekannter Trakl-Freunde oder, im Falle ihres Todes, ihre Angehörigen nach Briefen des Dichters führte zu keinem positiven Ergebnis. Weder F. Bruck bauer noch A. Schmidt noch K. Minnich besitzen Briefe, weder der Bruder des mit Trakl befreun deten Schriftstellers K. Hauer noch die Witwe G. Schwabs. Ebenso erfolglos blieb die Suche in de Nachlässen C. Dallagos (nach der Aussage seiner Tochter und seines Nachlaßverwalters) und Els Lasker-Schülers (nach der Aussage W. Krafts, des wohl besten Kenners ihres Nachlasses), obwoh beide, besonders aber E. Lasker-Schüler, als Empfänger von Briefen in Frage kommen, haben sic doch im Salzburger Familiennachlaß zwei Briefe der Dichterin an Trakl erhalten. Zwei der Wiene Freunde Trakls, Emil Alphons Reinhardt und Ludwig Ullmann, konnten trotz verschiedene Versuche noch nicht ermittelt werden. Die Salzburger Schriftsteller Ludwig Praehauser und Ka Schoßleitner, die Trakl im Dichterverein „Pan" kennenlernte, standen zu ihm nur in so loser Be ziehung, daß es im ersten Falle sicher, im zweiten vermutlich[41] zu keinem Austausch von Briefe kam. Einer Behauptung des Salzburger Heimatforschers Fischer, Trakl habe aus Wien mit seiner ehemaligen Musiklehrer Brunetti-Pisano korrespondiert, konnte bisher nicht geprüft werden; zu dem ergänzte Fischer seine Aussagen sogleich dahin, daß sich in dem Nachlaß Brunetti-Pisano nur musikalische Aufzeichnungen angefunden hätten; dies sei wohl darauf zurückzuführen, da seine Witwe vorhandene Briefe in Unkenntnis ihres Wertes verbrannte.

[38] aaO., S. 185.
[39] *Erinnerung*, 1959², S. 201.
[40] *Erinnerung*, S. 118.
[41] Eine endgültige Mitteilung über Schoßleitners Nachlaß steht noch aus.

Weitere als Briefpartner Trakls in Frage kommende Personen sind uns bisher nicht bekannt orden, sollen aber als möglich keineswegs ausgeschlossen werden. Wie der kleine Briefwechsel Franz Zeis zeigt, der Trakls Versuche, in Wien Fuß zu fassen, belichtet, kann Trakl manche iehung angeknüpft haben, die nicht allgemeiner bekannt wurde.

Überhaupt läßt sich aber abschließend sagen, daß durchaus noch immer die Hoffnung besteht, weitere Handschriften Trakls, sei es aus der Zahl der vermißten, seien es bisher unbekannte, Licht treten. Besonders wird das der Fall sein, wenn die Arbeit an der historisch-kritischen gabe weiterhin in einem so erfreulichen Maße von allen Seiten unterstützt wird, wie es bisher hah. Dafür sei schon an dieser Stelle allen, die Handschriften zur Verfügung stellten oder uns und Auskunft erteilten, ein vorläufiger Dank gesagt.

Zum *Kaiserhymnus* des Archipoeta

von

Paul Klopsch (Köln)

Der *Kaiserhymnus* (Gedicht Nr. IX)[1] des Archipoeta ist in zwei Handschriften überliefert, einer Brüsseler, aus Stablo stammenden des 13. Jh.s (Br) und, als Bestandteil der Chronik des Martinus Polonus, in einer ehemals dem Grafen Potocki gehörenden des 15. Jh.s (Po). Die beiden Fassungen differieren stark, was Bestand und Reihenfolge der Strophen angeht; so findet sich Str. 11 nur in Po, die Str. 13, 15, 19–21, 27–29 und 31–34 nur in Br; schließlich zeigen sich, wie der folgende Abdruck* zeigt, wesentliche Textvarianten:

1 Triumphator prepotens, imperator ave,
cuius bonis omnibus iugum est suave;
quisquis contra calcitrat putans illud grave,
obstinati *cordis* est et cervicis prave.

2 Princeps terre principum, Cesar Friderice,
cuius tuba titubant arces inimice,
tibi colla subdimus, tigres et formice
et cum cedris Libani vepres et mirice.

3 Nemo prudens ambigit te per dei nutum
supra reges alios regem constitutum
et in dei populo digne consecutum
tam vindicte gladium quam tutele scutum.

4 Unde diu cogitans quod non esset tutum
Cesari non reddere censum vel tributum
vidua pauperior tibi do minutum,
de cuius me laudibus pudet esse mutum.

5 *Tu foves et protigis magnos et minores,*
magnis et minoribus tue patent fores,
omnes ergo Cesari sumus debitores,
qui pro nostra requie sustinet labores.

6 Dent fruges agricole, pisces piscatores,
auceps volatili*a*, feras venatores;
nos poete pauperes, opum contemptores,
scribendo Cesareos canimus honores.

1,1 Salve mundi domine, Cesar noster ave *Br* 1,4 obstinate mentis *Po* 5,1.2 *fehlen*, 3.4 *hinter Str. 6 Po* 6,2 volatile *Po*

* Satztechnische Gründe lassen uns im folgenden von unseren typographischen Richtlinien abweichen.

[1] Zählung und Siglen nach: *Die Gedichte des Archipoeta*, kritisch bearbeitet von Heinrich Watenphul, herausgegeben von Heinrich Krefeld, Heidelberg 1958.

7 Filius ecclesie fidem sequor sanam,
contempno gentilium falsitatem vanam,
unde iam non invoco Febum vel Dianam
nec a musis postulo linguam Tullianam.

8 Christi virtus imbuat mentem Christianam,
ut de christo domini digna laude canam,
qui potenter sustinens sarcinam mundanam
relevat in pristinum gradum rem humanam.

9 Scimus per desidiam regum Romanorum
ortas in imperio spinas impiorum
et sumpsisse cornua quosdam reproborum,
de quibus commemoro gentem Lombardorum.

10 Que dum turres erigit more Giganteo
volens altis turribus obviare deo,
contumax et fulmine digna Ciclopeo
instituta principum sprevit ausu teo.

11 Libertatis titulo volens gloriari,
nolens in Italia regem nominari,
indignata regulis legum cohartari
extra legum terminos cepit evagari.

12 De tributo Cesaris nemo cogitabat,
omnes erant cesares, nemo censum dabat,
civitas Ambrosii velud Troia stabat,
deos parum, homines minus formidabat.

14 Surrexit interea rex iubente deo
metuendus hostibus tamquam feris leo
similis in preliis Iude Machabeo,
de quo quicquid loquerer minus esset eo.

17 Hic ergo considerans orbem conturbatum
potenter aggreditur opus deo gratum
et, ut ipsum revocet ad priorem statum,
repetit ex debito census civitatum.

18 Prima suo domino paruit Papia,
urbs bona, flos urbium, clara potens pia;
digna foret laudibus et topographia,
nisi quod nos utimur brevitatis via.

3,1 virtus/sensus *Br* 8,2 dominum *Br* 8,4 relevat/revocat *Po* humanam/Romanam *Br* impiorum/viciorum *Po* 9,3 quosdam reproborum/multos populorum *Br* 10,4 sprevit/rnit *Po* 11 *nur in Po* 14,2 ferus *Br* 17,3 ipsum/regnum *Br* 18,4 nos/nunc *Br*

22 Mediolanensium dolor est immensus,
pre dolore nimio conturbatus sensus,
civium Ambrosii furor est accensus,
dum ab eis queritur ut a servis census.

24 Tantus erat populus atque locus ille,
in quo tot sunt menia, tot potentes ville,
si venisset Grecia tota cum Achille,
non eam subicere possent annis mille.

25 Iussu tamen Cesaris obsidetur locus,
donec ita venditur esca sicut crocus.
In tanta penuria non est ibi iocus,
ludum tandem Cesaris terminavit rocus.

26 Sonuit in auribus angulorum terre
et in maris insulis huius fama gerre;
quam si michi liceat plenius referre,
hoc opus Eneidi poteris preferre.

23 Interim precipio tibi, Constantine,
iam depone dexteram, tue cessent mine;
Mediolanensium tante sunt ruine,
quod in urbe media modo regnant spine.

16 Quanta sit potentia vel laus Friderici,
cum sit patens omnibus, non est opus dici;
qui rebelles fodiens lancea ultrici
representat Karolum dextera victrici.

30 Iterum describitur orbis ab Augusto,
redditur res publica statui vetusto;
pax terras ingreditur habitu venusto
et iam non opprimitur iustus ab iniusto.

Der stark vereinfachte kritische Apparat zeigt nicht die zahlreichen Schreiberversehen, die sich in Po finden, nämlich Beeinflussung durch den Kontext: 2,2 *tube*; 14,2 *ferus*; 17,3 *priorum*; 2,4 *formice*; Verlesungen und falsche Auflösungen: 4,1 *Ut*; 23,1 *ruine*; Einfließen eines gängigeren Ausdrucks: 9,4 *longobardorum*; 11,3 *indigna*; Verstellung der Wortfolge: 6,3 *pauperes poete*; 23,1 *tibi precipio*; Ausfall und Verstellung von Strophenteilen bei gleichem Reim in aufeinanderfolgenden Strophen: 5,1.2 (vgl. dazu Archip. IV 21).

An einigen Stellen habe ich außerdem Lesungen von Br eingesetzt: 1,4 *obstinati cordis* wegen der Antithese zu *cervicis* und des Anklanges an Act. apost. 7,51; 8,4 *relevat* mit Krefeld wegen des dichterischen Bildes; 9,2 *impiorum* wegen des Gleichklanges mit *imperio*; 10,4 *sprevit* wegen des Perfekts 11,4 *cepit* (*spernit* wohl induziert durch 10,1 *dum erigit*). Die Fassung Po gibt zunächst, wie auch Br, eine achtstrophige Einleitung, über deren Umfang und Gliederung unter den bis-

---

22,2 conturbatur *Br* 22,3 civibus *Br* 24,2.3 *in umgekehrter Folge Br* 24,2 qua *Br* 16,3 lancea fodiens *Br* 30 § *in marg. Br*

igen Interpreten im wesentlichen Einigkeit herrscht (Curtius[2]: 1—2 salutatio, 3—6 exordium Dedicationstopos, 7—8 invocatio; Langosch[3]: 1—3 Anrede und Huldigung, 4—6 Begründung Gabe, 7—8 invocatio mit Überleitung auf die Stellung des Kaisers). Mit Strophe 9 setzt die nandlung des Themas, der Niederzwingung Mailands, ein. In vier Strophen (9—12) wird zu-hst die Ursache des Kampfes, die in der bisherigen *desidia regum Romanorum* begründete elhafte Vermessenheit der Lombarden, dargestellt. Die folgenden sechs Strophen (14, 17, 18, 24, 25) bilden das Kernstück des Hauptteils, der wuchtig mit *Surrexit interea rex* einsetzt. r werden die wichtigsten Phasen des Krieges aufgezählt: Der König schreitet zur Tat (14), erlangt erneut (*repetit*) den Zins (17), Pavia gehorcht als erste Stadt (18), Mailand hingegen giert mit verblendeter Wut auf die vermeintliche Beleidigung (22); Mailand ist mächtig (24), r die Aushungerung setzt dem Spiel ein Ende: *ludum tandem Cesaris terminavit rocus* (25). So die furchtbare Macht des Kaisers die Vermessenen zur Rechenschaft gezogen. Den Schluß-chnitt bilden wieder vier Strophen (26, 23, 16, 30); sie befassen sich mit der Gegenwart: Der eg hat in der ganzen Welt ungeheuren Widerhall gefunden und wäre würdiger Gegenstand es Epos, und wenn der Dichter einmal Zeit und Lust zu einem solchen hat (*si ... liceat*), dann d es etwas Großes werden (*... poteris preferre*)[4]. So weit ist es freilich noch nicht, aber inzwi-en — das ist nämlich dringend — rate ich dir, Konstantin, laß von deinen Zurüstungen ab, damit t dereinst dein Reich so aussieht wie Mailand jetzt (23). Ich brauche dir nicht zu sagen, welche ht Friedrich darstellt — hier wird nach 2,1 erst wieder der Name genannt und gleichzeitig der dem Archipoeta eigenen Meisterschaft zur abschließenden Verherrlichung übergeleitet —, ein zweiter Karl ist und — die Bibelanklänge erhöhen den Stil noch weiter — ein zweiter Au-tus, ein Friedensfürst.

Vor uns steht damit ein die unmittelbare Nähe des Sieges noch atmendes Triumph- und Preis-; das erweisen neben der Bezeichnung *triumphator* die haßerfüllten Äußerungen über den Feind die unmittelbare Drohung gegen Byzanz. In klaren Absätzen (8/4+ 6+ 4) schreitet das Ge-t wuchtig dem Ziele, der Gleichsetzung des Siegers mit Karl und Augustus, entgegen. Das ze ist in sich geschlossen, und aus Po allein ergeben sich — abgesehen von dem Schreiber-ehen Str. 5 — keine textlichen Probleme.

Nun steht neben der Überlieferung von Po die von Br, einer Handschrift, die zwei weitere hipoeta-Gedichte, Nr. VII und X, verhältnismäßig gut überliefert und auch bei weitem nicht von Schreiberfehlern wimmelt wie Po. Sie weicht in ihrer Textgestalt, wie wir gesehen haben, tark von Po ab, daß man schon von verschiedenen Fassungen reden muß. Bevor wir nun diese neinander abwägen, haben wir uns angesichts der erwähnten Vorzüge von Br und angesichts Tatsache, daß diese Handschrift gegenüber Po zwölf Plusstrophen hat, zu fragen, ob Po über-pt eine der Berücksichtigung werte Überlieferung darstellt.

Zu bejahen ist diese Frage schon allein aus der Tatsache heraus, daß nur Po die Str. 11 über-rt, wenn man auch, wie Langosch[5] richtig feststellt, aus dem Fehlen der Strophe für Br keine eren Schlüsse ziehen darf, als daß ein Schreiber eben einmal geschlafen hat. Wichtiger für die ertung von Po ist, daß die 'Konstantinstrophe' (23) hier an richtiger Stelle steht. Das hat h[6] bereits erkannt; er wollte sie hinter die nur in Br überlieferte Str. 27 — das entspricht der lung hinter Str. 26 von Po — setzen. Gegen Langoschs Versuch[7], die Strophe an der in Br rlieferten Stelle zu belassen, muß gesagt werden, daß Str. 22 sich nicht auf Ereignisse nach Fall Mailands beziehen kann; das geht einmal aus der oben nachgezeichneten Folge der Er-

E. R. Curtius, *Der Archipoeta und der Stil der mittelalterlichen Dichtung*, Romanische Forschun-en 54, 1940, S. 105ff.
K. Langosch, *Zur „Komposition" beim Archipoeta*, DVjS 21, 1943, S. 424ff.
Am Rande sei konstatiert, daß der Archipoeta die Verfertigung eines Epos immerhin als mög-ich erscheinen läßt.
aO., S. 424.
Walter Stach, *Salve mundi domine*, SB Leipzig, phil.-hist. Kl. 91, 1939, Heft 3, S. 63ff.
aO., S. 431ff.

eignisse hervor, ergibt sich aber besonders aus der Bedeutung von *furor*. Dieses bedeutet stets den offenen, rasenden Zorn, nicht aber die — nach dem Fall des ausgehungerten Mailand einzig denkbare — stille Erbitterung, den Ingrimm (das deutsche „Wut" deckt im heutigen Sprachgebrauch beides)[8]. *Dolor* bezeichnet den Schmerz über die mit der Zinsforderung angetane Schmach.

Auf Grund des Befundes der Strophen 11 und 23 müssen wir uns davor hüten, mit der Vorstellung an einen Vergleich der beiden Fassungen des *Kaiserhymnus* heranzugehen, es sei irgendeine Lesart allein deshalb zu bevorzugen, weil sie von Br überliefert ist[9]. Es ist durchaus möglich, daß ein von Schreiberversehen und mechanischen Fehlern wimmelnder Text in seiner Substanz integer, ein in allen Belangen der niederen Textkritik einwandfreier hingegen geglättet und im übrigen korrupt ist. Wir werden also Stachs Grundsatz bejahen: „... [Es] scheint mir eine elastische Textregel, bei der man die Hs. B mit Hilfe von P zu emendieren versucht, noch immer der beste und vor allem der einzig mögliche Ausweg aus dem beziehungslosen Nebeneinander von B und P"[10]. Seinen folgenden Satz: „Nur eine Bedingung muß allerdings bei diesen Emendationsversuchen erfüllt sein: der Anstoß zur Textänderung muß von der Textbeschaffenheit in B selber ausgehen", werden wir allerdings im Sinne einer völligen Gleichberechtigung der Fassungen einschränken[11].

So ergibt sich für die Stellung der Str. 16 zwar in Br kein Anstoß, und man kann in der Strophe nicht mehr als eine allgemeine Charakteristik des Kaisers sehen, doch spricht gerade das von Stach und Langosch benutzte Argument „Es war der Heldendichtung damals geläufig, den Karlsvergleich zum Ruhme des Herrschers mit dem des Augustus zu verkoppeln" eher für eine Stellung am Schluß des Gedichtes. In den beiden Schlußstrophen von Po erscheint jetzt die Dreiheit Fridericus, Karolus, Augustus. Auch nennt Str. 16 als einzige nach der Anrede des Eingangs (2,1) den kaiserlichen Namen. Sollte diese Nennung nicht für den verherrlichenden Abschluß des Gedichtes aufbewahrt sein? So rundet sich das Ganze: Die Schilderung des Feldzuges ist eingebettet in den Preis des Siegers. Ein ästhetisches Kriterium, das des Aufbaues, spricht hier für die Anordnung von Po.

Bevor wir den Text von Br als Ganzes betrachten, haben wir noch die lesartlichen Abweichungen der Fassungen voneinander zu untersuchen. Die Schreiberversehen in der Überlieferung von Po, also Dinge, die in den Bereich der niederen Textkritik gehören, sind oben schon abgehandelt. In einigen weiteren Fällen ist eine Entscheidung entweder gar nicht oder nur auf Grund recht schwacher Indizien möglich: 8,1 *virtus* Po/*sensus* Br 22,2 *conturbatus* Po/*-tur* Br 22,3 *civium* Po/*civibus* Br 16,3 *fodiens lancea* Po/*lancea fodiens* Br. 8,2 bietet Po mit *domini* unzweifelhaft das Richtige. Zweifelhafter ist wieder 18,4 *nos*/*nunc*. In der Fassung Po wäre der Gedanke: Über Pavia möchte ich mehr sagen, wenn ich nicht — im Gegensatz zu anderen Dichtern — dem Stilideal der *brevitas* folgte, in Br dagegen: ..., wenn nicht im Augenblick Kürze am Platze wäre. Letzteres scheint mir näher zu liegen; *nos* dürfte Schreiberversehen sein. Auch für die Reihenfolge von 24,2.3 läßt sich, vgl. die Argumente von Stach[12] und Langosch[13], letzte Klarheit nicht gewinnen. Die noch nicht erwähnten Varianten:

1,1 *Salve mundi domine, Cesar noster ave* Br / *Triumphator prepotens, imperator ave* Po
8,4 *Romanam* Br / *humanam* Po

[8] Aus dem Material des *Thesaurus* zwei besonders instruktive Belege: *Furor..., sicut Latinum se habet eloquium, non solet esse sanorum* (Augustin, in ps. 87,7; er zieht für θυμός *indignatio* vor). *Furor vero incipiens ira est et fervescens in animo indignatio. Ira autem est, — cuius amaritudo et furor species sunt —, quae furore restincto desiderat ultionem* (Hieron. in Ephes. 4,31).

[9] „So verschiedenartig die beiden Variantenträger auch sein mögen, die selectio muß von Fall zu Fall geschehen, keine Variante darf ungeprüft verworfen werden. Die Voraussetzung der Anerkennung eines Zeugen als Variantenträger ist ja, daß er mindestens einen Sonderfehler des anderen Variantenträgers nicht teilt: hat er aber an einer Stelle als einziger das Ursprüngliche bewahrt, so muß man bei allen seinen Sonderlesungen mit der gleichen Möglichkeit rechnen" (P. Maas, *Textkritik*, Leipzig 1950², S. 14).

[10] aaO., S. 62.

[11] „Der Fehler, den codex optimus zu behandeln, als ob er der codex unicus wäre, ist noch heute nicht völlig überwunden" (P. Maas, aaO., S. 14).

[12] aaO., S. 60.

[13] aaO., S. 434.

9,3 *multos populorum* Br / *quosdam reproborum* Po
17,3 *regnum* Br / *ipsum* (scil. *orbem*) Po,

besondere Beachtung zu verdienen scheinen, beziehen wir in die Betrachtung der Fassung Br

Diese erscheint mit dem gleichen Strophenstand in der Einleitung wie Po, aber mit einer werwiegenden Variante gleich am Anfang: Nicht als Sieger über das frevelhafte Mailand *umphator*), sondern als Herr der Welt (*mundi dominus*) wird Barbarossa angeredet[14]. Wir dür- Br nicht wie Po als „die unmittelbare Nähe des Sieges noch atmendes Triumph- und Preis- l" bezeichnen, wir müssen nach dieser Einleitung einen Hymnus auf den Herrn der Welt er- rten. Dem entspricht am Schluß der Einleitung die zweite unserer herausgehobenen Varianten: ht die sittliche Ordnung (*res humana*) wird wiederhergestellt, sondern das Reich (*res Romana*). rner: Nicht mehr *quidam reprobi* (9,3) stellen sich gegen den Kaiser, sondern — die Formulie- ag ist politischer und umfassender — *multi populi*. Auch 17,3 — das sei hier vorweggenommen — Br mit *regnum* die weniger allgemeine, den politischen Aspekt betonende Formulierung, die e genaue Parallele zu der Variante 8,4 bildet. Gerade diese Parallelität gestattet es nicht, auch r an Schreiberversehen zu glauben, wozu man sonst wohl geneigt sein möchte. Völlig ausge- llossen ist eine nicht tendenziöse Entstellung 1,1.

Fassen wir kurz zusammen: 1. Br und Po stehen beziehungslos nebeneinander; aus textkriti- en Erwägungen heraus darf keine Handschrift der anderen vorgezogen werden; 2. Po ist ein ich geschlossenes, ausgewogenes Gebilde; 3. an den lesartlichen Unterschieden lassen sich ver- Fedene Tendenzen ablesen, darunter auch an zwei für Stachs berühmte Interpretation grund- nden Stellen (8,4; 17,3)[15]; 4. Br hat zwölf — von uns noch nicht betrachtete — Plusstrophen. Iche der beiden Fassungen ist ursprünglich, wie ist die Entstehung der sekundären zu erklären?

Wenn Br den ursprünglicheren Textzustand bewahrt, ist Po notwendig gekürzt, zusammenge- chen. Über die Möglichkeiten einer solchen Kürzung hat Stach[16] Überlegungen angestellt: t sie vielleicht einer der Fortsetzer der Chronik des Martinus Polonus nach einer B-Vorlage ständig redigiert, um seine Prosaerzählung über Friedrich I. schwungvoll abzuschließen? ... r hat es schon vordem eine solche Umarbeitung in einer wesentlich älteren Überlieferung ge- en? Haben wir etwa gar mit einer Doppelredaktion aus der Hand des Dichters zu rechnen, n kürzere Fassung beim eigentlichen Siegesfest Ostern 1162 in Pavia vorgetragen worden e, als Friedrich zum erstenmal wieder im Schmucke der kaiserlichen Krone erschien?"

Gegen alle von Stach genannten Möglichkeiten ergibt sich das eine Bedenken, daß keine von en gerade eine Kürzung erfordert hätte. Daß gar ein so gewandter Versificateur, ein derart zur iation in Wort, Vers und Strophe neigender Dichter wie der Archipoeta durch Streichungen knappere Fassung hergestellt haben sollte, scheint nicht sehr wahrscheinlich. Ferner ist un- rscheinlich, daß selbst als Ergebnis einer „recht gewandten Kürzung"[17] ein Gebilde von so nloser Geschlossenheit hätte entstehen sollen, wie es Po nun einmal ist. Schließlich: Wie te die auf größere Nähe zum Siege deutende Variante 1,1 *Triumphator prepotens* in eine spä- Fassung gelangen sollen?

iese Schwierigkeiten schwinden, wenn wir uns auf den zweiten möglichen Standpunkt stellen Po als primäre Fassung betrachten. Die Plusstrophen von Br müssen wir dann als spätere Er- erungen ansehen. Unsere Betrachtung von Po hat indirekt schon gezeigt, daß das grundsätz- möglich und keine der Plusstrophen unentbehrlich ist. Ob diese Möglichkeit einige Wahr- inlichkeit für sich hat, kann sich nur an einer Untersuchung der Nahtstellen zeigen.

tr. 12 spricht in den letzten beiden Verszeilen von der Vermessenheit Mailands und gipfelt in überaus starken Vorwurf *deos parum, homines minus formidabat*. In Po schreitet nun mit

gl. die feine Anmerkung Krefelds zu der Stelle (aaO., S. 131).
tach, aaO., S. 17ff.
aO., S. 61f.
o Stach, aaO., S. 61.

Str. 14 wuchtig die Vergeltung heran: *Surrexit interea rex iubente deo.* In Br ist dieser Handlungsablauf durch die Überlegung der Str. 13 unterbrochen: Mailand hätte besser daran getan — es war doch reich genug —, nicht das Unmögliche zu wollen, sondern dem Kaiser zu geben, was des Kaisers ist. Auch *interea* (14,1) schließt sich glatter an die erzählende Str. 12 als an die reflektierende Str. 13 an. Die Indizien sind aber hier recht schwach; ein Stein des Anstoßes ist Str. 13 zweifellos nicht.

Ähnlich steht es mit Str. 15. In Str. 14 und — nur in Br an dieser Stelle! — 16 ist von Friedrichs Macht die Rede, in 15 werden daneben Regsamkeit, Bedürfnislosigkeit und Sorge um das Gemeinwohl gepriesen. Wenn man die Worte des Dichters sehr genau nimmt, muß man erwarten, daß auf 14,4 *de quo quicquid loquerer minus esset eo* keine weiteren Preisungen folgen; und so folgt denn auch in Po mit Str. 17 der Fortgang der Handlung. Aber darf man den Dichter so scharf beim Wort nehmen?

Was die Strophen 19—21 angeht, so scheint es nicht recht einleuchtend, daß der Archipoeta bei seinem ersten Auftreten vor dem Kaiser nach diesem Siege eine solche Eloge auf Novara vorgetragen haben soll, selbst wenn man annimmt, der Vortrag habe in Novara stattgefunden. Allein aus der kaisertreuen Haltung der Stadt ist diese „schier übertriebene"[18] Preisung nicht zu erklären: Wäre das der Fall, müßten Cremona, Vercelli, Lodi und auch Como wenigstens erwähnt sein. Besonders befremdlich wird schließlich das Vorhandensein der drei Strophen durch die Tatsache, daß das Vorbild der Treue, Pavia, unter Berufung auf die *brevitatis via* (18,4) mit einer einzigen Strophe abgefunden ist. Nun könnte man aus 18,1 *Prima paruit Papia* schließen, es müsse wenigstens noch eine zweite Stadt genannt sein; doch braucht *prima* lediglich Pavias Verdienst zu betonen, als erste Stadt das Beispiel des Gehorsams gegeben zu haben. *Post Papiam ponitur* in Str. 19 gibt hingegen keine zeitliche, sondern eine Rangfolge. Die Verknüpfung zwischen *prima* und *post* ist demnach nur äußerlich. Schließen wir mit Po Str. 22 unmittelbar an 18 an, so ergibt sich die starke Antithese Pavia — Mailand. Manches deutet somit auf spätere Einarbeitung der drei Strophen, und auch der Anlaß, ein erneuter Vortrag des Gedichtes in Novara, ist unschwer zu erschließen.

27—29 bilden eine weitere Dreiergruppe von Plusstrophen, allerdings keine geschlossene. Str. 27, eine Amplifikation von 26,3.4, ist für unsere Frage unergiebig. Die beiden folgenden erzählen wieder, nicht vom Feldzug unmittelbar, wohl aber von Friedrichs segensreichem Wirken in Oberitalien. Sie schließen sich — etwas bei unserem Dichter Seltenes — ohne jede Überleitung an Str. 27 an; wohl aber ist das *iam non opprimitur iustus ab iniusto* der 30. Strophe auf sie bezogen. Eine spätere Einfügung ist somit nicht aus Text und Kontext der Strophen wahrscheinlich zu machen. Auf die schwungvolle, an Erhabenheit kaum zu überbietende Preisung Friedrichs als eines zweiten Augustus und Friedensbringers (Str. 30) folgen in Br noch vier weitere Strophen: 31 nimmt den in 26,1.2 angeklungenen Gedanken von der Größe des kaiserlichen Ruhmes noch einmal auf, um — durch das recht äußerlich verbindende *hac audita* — zum zweiten Male auf den griechischen Kaiser zu kommen. Merkwürdigerweise ist aber dessen Situation von der in Str. 23 vorausgesetzten völlig verschieden: Dort drohte er und mußte eingeschüchtert werden, hier zittert er! Ein Wandel, für den das Gedicht selbst keine Begründung gibt. Nun wird (32) zur nächsten politischen Aufgabe des Kaisers, der Besetzung Apuliens und Siziliens, übergeleitet. Der Kanzler (33) hat bereits die Vorbereitungen getroffen; er hat die Erde unter das Joch des Kaisers gezwungen und den Dichter aus dem Elend erlöst. Es folgt eine Schlußstrophe (34), die jedoch bei weitem nicht der Wucht von Str. 30 gleichkommt.

Man kann diese vier letzten Strophen als Ausklang zusammenfassen und ihr Gemeinsames darin sehen, daß von den Folgen des Sieges und der Zukunft die Rede ist, von wo aus — unter Einfügung eines fein abgestuften Lobes für Rainald — zur abschließenden Anrede an den Kaiser übergeleitet wird, wobei denn auch nicht versäumt ist, auf die des Wohlwollens bedürfende Person des Dichters (33,4; 34,3) gebührend aufmerksam zu machen. Aber: Die Macht und Herrlichkeit

[18] Stach, aaO., S. 19.

Schlusses, die wir in Po fanden, ist verloren, so subtil auch die Anliegen des Br-Schlusses gst in Byzanz, Sizilienfeldzug, Lob für Rainald, Hinweis des Dichters auf sich, Anrede an Kaiser) zueinander in Beziehung gesetzt sind. Hier ist es nun an der Zeit festzustellen, daß haupt die Plusstrophen von Br in jeder Beziehung das Signum des Archipoeta tragen. Das sich in der Wortwahl (15,1 *in curanda cute:* X 5,4 *curam gero cutis*), den Wortspielen (21,1.2 32,1) und der Kunst der beziehungsreichen Überleitung (31ff.) ebenso wie in dem immer er bewunderten Bilde der Str. 29:

dum ventis exposita corpora latronum
surda flantis boree captant aure sonum.

n wir uns also auf Grund der angeführten Indizien entschließen, in Br eine erweiternde aktion von Po zu sehen, dann kommt als Redaktor nur der Dichter selbst in Frage; es handelt also um eine Autorendoublette. Über den Anlaß zu einer solchen Zweitfassung können wir wenig wissen. Daß der Dichter mit seinem Gut frei schaltete, davon gibt die doppelte Verlung von IV 10—15 = X 14—19 einen Begriff. Eines ist greifbar: 19—21 verdanken ihre Einng einem späteren Vortrag des Dichters in Novara. Im übrigen scheint bei der Redaktion es von der Unmittelbarkeit des Triumphgesanges verlorengegangen zu sein und einer poli--rechtlich gefärbten Betonung der Herrscherstellung Friedrichs Platz gemacht zu haben ; 8,4; 9,3; Str. 13; 17,3).

ele Fragen bleiben offen: Sollten die Strophen 31.32 auf Veranlassung Reinalds den Kaiser eiteren Unternehmungen drängen? Schien dem Dichter der erste Vortrag des Gedichtes noch t geeignet, persönliche Bitten einfließen zu lassen? Verdankt etwa die eine oder andere Strophe a 13 oder 15) ihre Entstehung kompositorischen Erwägungen des Dichters? Schließlich: röbern wir nicht zu sehr, wenn wir nur von einer Erst- und einer Zweitfassung reden? Gen z.B. die Strophen 28 und 29 der gleichen Schicht der Textentwicklung an wie 19—21? diese Frage muß unbeantwortet bleiben.

Besprechungen

Willy Krogmann, Das Hildebrandslied. In der langobardischen Urfassung hergestellt. Mit zwei Abbildungen und einer Karte. Berlin, Erich Schmidt Verlag 1959. 106 S., 4⁰ (Philologische Studien und Quellen, hrsg. v. Wolfgang Stammler).

Es gehört heute zu den Gemeinplätzen der Germanistik, daß das althochdeutsche *Hildebrandslied* auf ein langobardisches Original zurückgeht; dabei wird aber allgemein zugegeben, daß die sprachliche Analyse des Textes kaum über eine präsumptive bairische Zwischenstufe zurück zuführen ist. Nun hat W. Krogmann, der sich um die Ackermannforschung große Verdienste erworben hat, kühn den Versuch gewagt, die langobardische Urgestalt des Liedes wiederherzustellen. Seine Arbeitsmethode und die Kriterien, mit denen er dabei vorging, beschreibt er selbst folgendermaßen (S. 7): „Am 4. März 1951 erkannte ich, daß in Vers 9b *cnuosles* an die Stelle von *fara* getreten ist und daß dadurch Heuslers Vermutung, daß das *Hildebrandslied* langobardischer Herkunft sei, bestätigt wird. Noch am gleichen Tage erwiesen sich mir auch *chind* in Vers 11a, *hēroro* in Vers 6b mit *hēremo* in Vers 52a und *sē* in Vers 4a als langobardische Relikte sowie *edda* in Vers 9b und *erdo* in Vers 58a als Zusätze. Zwischen diesen Anfangserfolgen und der vollständigen Herstellung der langobardischen Urfassung liegen über anderthalb Jahre. ... Nachdem ich bereits am 8. Oktober (1952) eine Zwischenfassung erreicht hatte, stellte ich am 10. Oktober fest, daß der Dichter sich des Alliterationsschemas a a a x bediente. Bis zum Mittag des 12. Oktober hatte ich es wiederhergestellt. Schon am Nachmittag desselben Tages fand ich das Prinzip des Hakenreims, und am Morgen des 14. Oktobers stand ich am Ziel, das es später nur noch zu sichern galt." Der auf diese Weise rekonstruierte, und von Krogmann als 'kritisch' bezeichnete Text, der auf S. 46—49 abgedruckt ist, weicht so sehr von dem uns bekannten *Hildebrandslied* ab, daß er eher als eine Umdichtung zu bezeichnen wäre, eine Transposition in eine uns fast vollkommen unbekannte Sprache, denn vom Langobardischen kennen wir ja nur noch einzelne Wörter, die entweder in lateinischen Dokumenten des 7.—11. Jahrhunderts erhalten sind oder die wir aus modernen italienischen Dialektausdrücken rekonstruieren können. Wir müssen also gleich von vorneherein gestehen, daß wir nicht in der Lage sind, Krogmanns Wiederherstellung zu kontrollieren, da für fast alle bei ihm vorkommenden langobardischen Formen eben seine eigene Rekonstruktion den einzigen Beleg bietet. Daher können wir uns nur mit seiner Methode auseinandersetzen, so wie er sie in dem oben zitierten Abschnitt dargelegt hat.

Den Ausgangspunkt für seine Arbeit bildete die Erkenntnis, daß in Vers 11b, nach Braunes Zählung, *cnuosles* an die Stelle des ursprünglichen langobardischen *fara* getreten ist, eine Besserung, die, worauf Krogmann S. 59 aufmerksam macht, zuerst von Grienberger (*Das Hildebrandslied*, SB Wien, phil.-hist. Cl. 158, 1908, 92) vorgeschlagen wurde, der in Vers 10a und 11b ein auf *f* stabende Langzeile sah und daher glaubte, annehmen zu können, „daß in 102 ein andere mit *f* anlautendes Wort für **cnuosal* gestanden habe und das könnte sehr wohl langob. *fāra* .. gewesen sein und der Halbvers könnte gelautet haben **eddo uuelihera fāra du sīs*." Für Grienberger handelte es sich hier um einen Besserungsvorschlag, der durch den Stern als hypothetisch bezeichnet war; Krogmann jedoch geht weit darüber hinaus: für ihn wird die langobardische Herkunft des *Hildebrandsliedes* schon allein durch diese, doch von ihm in den überlieferten Text eingesetzte Form ausgewiesen, denn, so sagt er, *fāra* in der Bedeutung 'Geschlecht' ist auf das Langobardische beschränkt. Der Beweis ruht allerdings kaum auf einem tragfähigen Fundament. Erstens hat ja Krogmann keineswegs bewiesen, daß Vers 10a + 11b wirklich eine Langzeile bildeten; er selbst sagt sogar (S. 59): „Die beiden Halbverse stehen gar nicht in innerem Zusam-

hang." Sein Text setzt dann auch einen Punkt nach *folche* und scheidet *eddo* als fehlerhaften atz des Schreibers aus. Selbst wenn man aber annimmt, daß Vers 10a und 11b zusammenören, so folgt daraus noch nicht, daß wir berechtigt sind, *cnuosles* in *fara* abzuändern. Vor dergen Emendationen an dieser Stelle hat schon Sverdrup gewarnt (Vgl. *Festschrift Eugen Mogk 70. Geburtstag*, Halle 1924, S. 102): „Eine Menge Vorschläge zur Ausfüllung der vermeintn Lücke sind gemacht worden; sie sind alle nur subjektive Vermutungen und sind deshalb nlich gleichgültig. Denn aus dem Zusammenhang läßt sich keine Andeutung davon finden, in der vermeintlichen Lücke habe stehen können. Nur um dem Metrum und dem Stabreim üge zu leisten, sind derartige Rekonstruktionen nicht berechtigt, besonders bei unserem Texte, in metrischer und stabreimender Hinsicht so mangelhaft scheint. Auch sind solche Besserunnicht unschädlich; denn die Forscher können leicht geneigt sein, auf ihre scharfsinnigen Herungen weiterzubauen, gleich als ob die rekonstruierten Worte wirklich dagestanden hätten."

Wenn nun Krogmann weiter behauptet, daß *fara* in der Bedeutung 'generatio' auf das Langoische beschränkt sei und auf die italienischen Ortsnamen mit *fara* verweist, so muß darauf ewiesen werden, daß *fara*-Namen nicht nur in Italien vorkommen, sondern auch in Frankn und Süddeutschland bezeugt sind (Belege bei Gamillscheg, *Romania Germanica* I, 102 und temann, *Altdeutsches Namenbuch*, 3. Aufl., II, I, 851—2). Auch im Altenglischen hat *faru* die utung von 'familia'. Die Tatsache, daß *fara* in italienischen Ortsnamen und in lateinischen umenten aus Italien so häufig vorkommt, hängt mit der Art und Weise der langobardischen dlung Italiens zusammen. *fara* könnte also die langobardische Herkunft des Gedichts allein t beweisen — selbst wenn es in unserem Text vorkäme.

rogmann glaubt aber in der Lage zu sein, noch weitere langobardische Sprachreste im *Hildeislied* aufzeigen zu können. Seine „reiche Ausbeute" (S. 18) besteht aus folgendem: *gudhamun* rs 4a als instrumentaler Dat. Pl. eines e/o-Stammes *gūđham*; lgbd. *sē* in Vers 4a als Dat. des xivpronomens; *se* in 31b als mask. Demonstrativpronomen; *hēr* 'alt' in 6b und 52b; *chind* in s Akk. eines lgbd. Femininums; *ewin* in 37b als Verbalabstraktum und *bihrahanen* in 53. uerlich ist nur, daß keine dieser Formen sonst für das Langobardische bezeugt ist. Von den nalpronomina ist überhaupt keine einzige Form erhalten; über die Bildung des „instrumen- Dat. Pl." läßt sich überhaupt nichts Verbindliches aussagen, weil keine einzige derartige n im Langobardischen vorliegt; zu *hēr* 'alt' wäre auf die Arbeit von K. J. Northcott (*The lopment of the use and meaning of fro, truhtin and herro in Old High German*, M.A. Dissern der Universität London 1953, S. 162f.) hinzuweisen; aus dem Namen *Adelchinda* auf die enz eines langobardischen Femininums *kint* zu schließen, ist nicht zulässig, da die Form erst iem Jahre 973 bezeugt ist, d.h. zu einer Zeit, als derartige Movierungen ganz mechanisch enommen wurden (vgl. etwa *Aldepranda* a. 879 neben den vielen männlichen *-brand*-Namen *f* XII, 290).

chdem Krogmann die langobardische Herkunft des Liedes 'gesichert' hat (S. 18), rekonrt er den Originaltext mit Hilfe des metrischen Prinzips des Hakenreims und beruft sich auf die Arbeit von W. Perrett, der darauf hingewiesen hatte, daß in einigen Zeilen des *ebrandsliedes* die letzte Hebung mit dem Stab der folgenden Zeile alliteriert, wie z.B.

du bist dir alter Hun, *unmet spaher,*
spenis mih mit dinem wortun, *wili mih dinu speru werpan.*

tt meinte wohl, MLR 31, 1936, 535, daß es sich hier um einen bewußt angewandten ornaalen Schmuck handelte. (Baesecke dagegen glaubte (*Das Hildebrandslied*, S. 21), solche Binen seien „eher aus Sorglosigkeit als aus künstlerischer Absicht zu erklären".) Diesen Hakennun erhebt Krogmann zum Grundprinzip der Stabreimtechnik des Dichters, denn der von errechnete Prozentsatz von 16,67% (!) solcher Stellen im Gedicht (S. 25) sei so hoch, daß diese Reimtechnik als bewußten Formwillen des Dichters anerkennen müsse. Weiterhin erßt er die Existenz dieses Formprinzips aus einem von ihm rekonstruierten gotischen Hel-

denlied über die Hunnenschlacht (S. 53). Der Text des *Hildebrandslieds* wird nun konsequent mit dieser Hakenreimtechnik in Einklang gebracht, so daß z. B. die Zeile

welaga nu, waltant got quad Hiltibrant, wewurt skihit.

bei Krogmann so aussieht:

Wai lai Wodan, wurd farsihu.

Hier ist nicht der Ort, auf die Einzelheiten von Krogmanns Rekonstruktionen einzugehen. Prinzipiell ist zu sagen, daß erschlossene, sonst nirgends belegte Formen für die sprachwissenschaftliche Diskussion von Wert sein können, denn es handelt sich hier um „signes par lesquels on exprime en abrégé les correspondances" (Meillet, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, 8. Aufl., S. 42); Krogmann vergißt jedoch andauernd, daß die von ihm erschlossenen Formen nur Konstruktionen sind, die uns nicht einmal helfen, den erhaltenen Text des *Hildebrandsliedes* besser zu verstehen. Sein Buch zeigt aber dafür ganz klar, wie dringend wir eine Ausgabe des *Hildebrandsliedes* benötigen, die endlich einmal die gesamte Sekundärliteratur kritisch sichtet und uns einen Sachkommentar in die Hand gibt.

Oxford Peter F. Ganz

Die Gedichte des Archipoeta, kritisch bearbeitet von **Heinrich Watenphul**, herausgegeben von **Heinrich Krefeld**. Heidelberg, Winter 1958. 152 S., 8°

Dem ärgerlichen Zustande, daß einer der eigenständigsten und anziehendsten Dichter des Mittelalters noch nicht in einer befriedigenden Ausgabe vorliegt, zumal die letzte — unbefriedigende — Ausgabe von Max Manitius (1913[1], 1929[2]) bereits lange vergriffen ist, ist durch die vorliegende Edition ein Ende gesetzt. Heinrich Krefeld hat die gründlichen und eigenwilligen Vorarbeiten Watenphuls, zu denen sich bereits Otto Schumann und Karl Langosch geäußert hatten, übernommen und in selbständiger, wohl meist konventionellere Bahnen als Watenphul einschlagender Auseinandersetzung zu einer Ausgabe gestaltet, die von allen bekannten und erreichbaren Textzeugen und allen bisherigen Interpretationsversuchen — soweit ich sehe, lückenlos — Kenntnis gibt.

Wenn trotzdem die Ausgabe nicht als endgültig befriedigende Lösung gelten kann, so liegt das an der Anordnung und Gestaltung des Textes. Bei der Anordnung des Materials glaubte der Herausgeber gut daran zu tun, sich nach der Ausgabe der *Carmina Burana* von Hilka und Schumann[1] zu richten. Dadurch ergeben sich folgende, den Gebrauchswert des Buches vermindernd Nachteile: Text und Lesarten erscheinen nicht immer auf der gleichen Seite; auch wird nicht etwa durch Kursivdruck oder Hinweiszeichen, auf den kritischen Apparat aufmerksam gemacht, nicht einmal da, wo nicht Überliefertes in den Text gesetzt ist, so VI 2 *tibi* und IV 7, *semper*. Die Begründung für die vom Editor gewählte Textgestalt findet sich im Kommentar; wer also den Text, die Varianten und die Begründung der Entscheidung des Editors sehen will, muß drei verschiedene Seiten aufschlagen. Es ist zu hoffen, daß diese recht unhandliche Anordnung nicht weiter Schule macht.

Möchte der Benutzer sich nun über die Provenienz der Hss. und ihre Abhängigkeitsverhältnisse, ferner über die Umgebung, in der die Gedichte unseres Autors dort stehen, unterrichten, so enthält er über Standort und Provenienz Auskunft im „Verzeichnis der Abkürzungen" (S. 13 ff.), wenige, recht dürftige Angaben über die Stellung des jeweiligen Gedichtes und den weiteren Inhalt der Hss. findet er an wieder anderer Stelle, nämlich im Verzeichnis der Hss. vor der 'Varia lectio'

[1] Dort ist die Anordnung infolge der Trennung von Text- und Kommentarbänden zweckmäßig

jedem Gedicht! Es fehlt somit der Ausgabe eine in sich geschlossene Beschreibung jeder Hs., vor allem auch Angaben über ihren sonstigen Inhalt und über Besonderheiten der Schreibung hreiber, Orthographica) enthält. Diese Dinge gehören im allgemeinen an den Anfang einer sgabe, etwa ins Vorwort. Beim Archipoeta empfiehlt es sich, die Handschriften des zehnten lichtes mit seiner wuchernden Überlieferung vor diesem — dann aber nicht abermals vorne den wenigen Hss. der übrigen Gedichte — aufzuführen, da die Überlieferung, abgesehen von 4—19 = IV 10—15 (*Go*), keine Gemeinsamkeiten aufweist. Überhaupt sind die handschriftn Grundlagen des Textes dem Benutzer nicht immer mit der erwünschten Sorgfalt erschlos-: Jede zusammenhängende Äußerung über die Beziehungen der Hss. zueinander läßt die Aus-e, die doch als erste das Material für eine grundlegende Textkonstitution bietet, vermissen. h wesentliches Material fehlt bisweilen, so ist die möglicherweise für die Feststellung der Überrungsverhältnisse von Gedicht X wichtige Strophenfolge der Hss. nur zweimal (*Br*, *F*) mit en Angaben als gestört bezeichnet, in einem weiteren Falle (*S*) unklar („25 Str., hiervon nur nd 16 nicht in richtiger Reihenfolge"); in den anderen Fällen schweigt entweder der Heraus-r (*B*) oder er speist uns mit einem lakonischen „Reihenfolge gestört" oder Ähnlichem ab (C^1, C^2, C^3, *D*, H^2, H^3, *Le*, P^4, *V*). Für manche Stelle des IX. Gedichtes ist die Lesung der Hss. t aus den Angaben Krefelds zu ermitteln, besonders für Str. 8 und 13, wo schon Manitius e Klarheit gibt. Eine vermeidbare Unannehmlichkeit ist auch, daß Hs.-Siglen und Namensirzungen nicht im Druckbild geschieden sind; man muß sich immer von neuem klarmachen, z. B. *Go* eine Handschrift, den Gottingensis, *Ga* dagegen den Namen R. Ganszyniec bedeutet. ann es denn (im Kommentar zu V 10) zu einer Verwechslung kommen wie „die *La.* von *Wa* *habens os*": *Wa* heißt Watenphul, und die Lesart ist eine Konjektur.

Mit vollem Recht schließlich hat Krefeld Anordnung und Bezifferung der Gedichte nach der tinger Hs. und Grimms Ausgabe eingerichtet. Es ist zu hoffen, daß damit dem bisherigen warr, in dem trotz mangelnder tatsächlicher Unterlagen jeder Herausgeber die Gedichte einem vermuteten biographischen Ablauf anordnete, ein Ende bereitet ist.

u einzelnen Gedichten:

Für Gedicht I stellt sich die Frage nach dem Wert der Überlieferung *MW*. Krefeld (S. 52) cheidet: „Der Zeugniswert beider Hs. ist, außer in Str. 2, gering". Eine solche Formulierung cht zulässig: Wie kann eine Hss.-Gruppe, die an einer Stelle unzweifelhaft das Richtige gibt, llen anderen Fällen „geringen Zeugniswert" haben, es sei denn, die Strophe habe, was hier in Frage kommt, eine gesonderte Überlieferung? Man darf demnach in keinem Falle von herein die Laa. von *MW* ausscheiden, sondern hat stets die Aufgabe, abzuwägen. So kann z. B. 5,4 für beide Laa. (*matrem Go*, *mitem MW*) gute Gründe anführen, und die Entscheidung chwierig. Den Ausschlag darf aber keinesfalls Krefelds Argument (S. 88) geben: „Der Gee ist bestechend; aber man hat dennoch bei *Go* zu bleiben"!

n anderen Stellen (3,2; 25,1f.) glaubt Krefeld, sich auf Grund des Prinzips der 'lectio diffi-' für *Go* entscheiden zu dürfen. Aber gerade dieses Prinzip ist in unserem Falle nicht anwend-. Die Korruptelen der Familie *MW* sind, wie der Herausgeber an sich richtig sieht, rein me-scher Natur und dann, besonders in *W*, zurechtkorrigiert und damit verschlimmbessert. iner solchen Überlieferungslage kann aber eine Korruptel ebenso leicht als 'lectio difficilior' ls 'lectio facilior' auftreten. So will Krefeld 3,2 gegen *MW* und Matth. 5,15, Marc. 4,21, 11,33 *lucernam premam sub modio* lesen, wobei er zur Hilfe die Feststellung heranzieht, *am* sei „stärker"; aber was bedeutet denn eigentlich *lucernam sub modio premere*?

m 25,1.2 die Lesung von *Go* zu retten, wird dem Archipoeta sogar eine ohne jedes Vorbild hende Eschatologie, in der „das Weltall die beleidigte Gottheit rächt", zugemutet. Dabei ußerdem nicht beachtet, daß sowohl in Str. 24 als auch in 26 von Christus als dem Richter Rede ist und *crudeliter* eine Steigerung des *minaciter*, *coactus est*, *non potest aliter* bedeutet. lche Irrtümer entstehen aus der Vorstellung, der Hauptzeuge müsse gleichzeitig auch der sein.

Einzelnes: 1,3 *quid loquar MW* ist wenigstens zu erwägen; 3,2 *ponam MW* s.o.; 5,4 *mitem MW* s.o.; 11,3 Krefelds sehr ansprechende und gut begründete Konjektur *facta* (Kommentar S. 89) sollte im Text erscheinen; 16,4 Ein gutes und richtig gedeutetes Beispiel für die mechanische Entstellung der Überlieferung; 17,4 Die Verderbnis dürfte eher mechanisch als durch einen „Redaktor" entstanden sein. Selbst wenn Glättung durch einen Schreiber vorläge, dürfte man nicht von Redaktion sprechen. 25,1.2 s.o.; 30,3 *que* ist mit *Go* und Ps. 4,5 mit Recht aufgenommen. Zur Deutung: 22,4 *compungi* bedeutet „(auf Grund der Erlösungstat Christi) Reue empfinden". Diese Bedeutung ist in der christlichen Literatur begründet durch Augustins Interpretation von Ps. 29,13 (*et non compungar*): *non nos compungat conscientia stimulis peccatorum*[2].

Gedicht III, nur in *Go* überliefert, stellt keine besonderen textlichen Probleme. Von den vorgeschlagenen Verbesserungen sollte man V. 9 *moveam* (Langosch) in den Text setzen; Krefelds Einwand, *moneam* sei eine „knappe, singuläre Wendung", ist nichtssagend. Dagegen ist wohl zu billigen, daß Langoschs Vorschlag einer strophischen Abteilung nicht angenommen ist. Zweifellos legen die Verse 1—9 eine Teilung in vierzeilige Strophen nahe: Formale Sonderstellung von 1–4, wobei sich allerdings 1.2. und 3.4. nicht entsprechen, dann die *vir*-Anreden in 5 und 9 (der Einschnitt nach 8 — das muß Krefeld entgegengehalten werden — ist deutlich). Für das Folgende weist aber Krefeld mit Recht darauf hin, daß Langoschs Gliederung nicht zwingend ist. Möglicherweise ist dem Dichter eine derartige formale Intention unter der Feder zerflossen. Die Wiedergabe des Gedichtes durchlaufend in Hexametern ist daher richtig; und hier hat auch das Zeugnis der Hs. *Go*, die ansonsten Abteilungen gewissenhaft gibt, sein Gewicht.

Gedicht IV: 5,1 wäre *Vis et* zu erwägen, wie Manitius mit *Go* in den Text gesetzt hat; *et* spräche dafür, daß sowohl Str. 4 als auch 5 in den Text gehören. Die Strophen 10—15 (= X 14—19) sind wohl mit Recht an beiden Stellen eingefügt. Bemerkenswert ist, daß Krefeld an drei Stellen (IV 12,4 *quasi:* X 16,4 *tamquam;* IV 13,3 *melius:* X 17,3 *purius;* IV 15,1 *prophetie:* X 19,1 *poetrie*) verschiedene Lesarten einsetzt, weil er glaubt, „wirkungsvoll steigernde Variationen" (S. 105) zu sehen. Für eine solche Betrachtung fällt die erste Stelle — *quasi* und *tamquam* sind hier völlig gleichwertig — aus, und die Differenz ist nur aus der Tatsache zu rechtfertigen, daß *Go* als einzige Hs. *quasi* bietet. An der zweiten Stelle ist *purius* zwar prägnanter als *melius*, jedoch wesentlich schlechter bezeugt, nämlich nur in einigen Hss. der „englischen" Gruppe und *Go*. Für einen Rückschluß auf die Tendenz des Dichters reicht die Stelle nicht aus. Auch 15,1 kann von keiner besonderen Anpassung die Rede sein: Der Dichter spricht sich nicht die Gabe der Prophezeiung zu, im Gegenteil, er hat 7,2 ausdrücklich seine Dichtergabe gegen die Gabe der Propheten abgesetzt; es ist nicht zu verstehen, daß Krefeld die Stelle in entgegengesetztem Sinn heranzieht. Also ist *prophetie* in *FGoH*[3] Korruptel. Eine bewußt ändernde Tätigkeit des Dichters läßt sich somit aus diesen Lesarten nicht erweisen. 31,4 ist auf Ganszyniecs Vermutung *poteris* mit Recht verzichtet, doch dürfte sich dann *poterit* auf Reinald beziehen, und *deesse* nicht, wie der Herausgeber (S. 112) annimmt, absolut stehen.

Gedicht V bietet kaum textliche Probleme: 7,1 ist die Verschreibung *aristilem* (*Go*) selbstverständlich in *Aristotilem*, nicht *Aristotelem* zu bessern. 12,1 sollte man das durch die folgenden Genetive *tui iuris* induzierte *Siculi* mit Manitius in *Siculum* ändern. 19,1 ist doch wohl *sancto cum Martino* herzustellen, denn von den drei Stellen, die sich gegenseitig stützen sollen, ist IV 27,4 erklärt durch zweigliedriges *velut* (so Krefeld richtig S. 32); V 10,2 ist korrupt, wenn auch die Entstehung der Korruptel aus *alios os* das Wahrscheinlichste ist. Dem steht nun die durch 460 Verse belegte Technik des Dichters gegenüber.

Für Gedicht VII sind Textvarianten und Verbesserungsvorschläge (vor allem Stellung von Str. 2; 3,3; 7,3; 10,3) verständig abgewogen bzw. das erträglichste Provisorium gewählt. Die Crux +*atyrus* (11,2) ist mit Recht stehengeblieben, der einzige Weg zu einer Heilung im Kommentar richtig gekennzeichnet.

[2] Augustinus, *Enarratio in psalmos* ed. Dekkers/Fraipont, Turnhout 1956, S. 186 (Corpus Christianorum XXXVIII).

Bei der Behandlung des IX. Gedichtes, des *Kaiserhymnus*, hat sich Krefeld in Abweichung Watenphuls Plänen für das herkömmliche Verfahren, d.h. für weitgehende Anlehnung an entschieden. Über das Verhältnis der Fassungen *Br* und *Po* wird lediglich die bisherige Forung referiert[3].

Gedicht X: Bei der *Beichte* des Archipoeta erweist sich die unzweckmäßige Anordnung des terials, auf die oben hingewiesen ist, als überaus störend, besonders, da das in den Aufzähgen der Hss. und im Lesartenapparat Aufgehäufte keineswegs verarbeitet ist. Es fehlt jeder such, in Fortführung von Schmeidlers[4] Ansatz wenigstens eine Gruppierung der Handschriften eine Erörterung von Trennbeispielen zu geben, wenn schon ein widerspruchfreies Stemma infolge der stark kontaminierten Überlieferung nicht herstellen läßt. Eine solche Gruppierung ce mindestens den großen praktischen Vorteil, daß die Gemeinsamkeiten der Überlieferung vorträten und gerade die Irregularitäten sichtbar würden. Der jetzige Zustand, daß hinter r Angabe des Apparates bisweilen weit über zwanzig Hs.-Siglen aufgereiht sind, ist nur verend.

Trotz solcher Ausstellungen bleibt bestehen, daß Krefelds Arbeit, die um so mehr zu bewunist, da sie neben einem voll beanspruchenden Amte geleistet wurde, ein die bisherigen Edien weit überragendes Werk geschaffen hat, das für die künftige Forschung zugleich Grundlage wertvollstes praktisches Hilfsmittel ist.

Köln Paul Klopsch

[3] gl. den Aufsatz des Rez. auf S. 312ff.
[4] . Schmeidler, *Zum Archipoeta*, in: HistVjSchr 14, 1911, S. 367ff.

us Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. zburg, Otto Müller 1955. 171 Seiten, 8°. (Trakl-Studien, herausgegeben von Ignaz Zangerle, Band II.)

chon der Titel des Buches weist auf seinen Aufbau hin, da S. im ersten Teil (Kap. 1—3) die k T.s als „stilistische Formung eines bildnerischen Traumzustandes" (S. 70) darzulegen unnimmt, während der zweite Teil (Kap. 4—6) der Eigenschaft der Gedichte als orphischer Dich- gewidmet ist. Der innere Aufbau der Studie ist allerdings eher derart, daß auf vier Kapitel chlich-kompositioneller Untersuchung zwei Kapitel folgen, in denen die inhaltliche Deutung Vordergrund steht.

or allem im Hinblick auf die Formuntersuchung erfüllt die Studie ihre Absicht, „eine bete Vorarbeit" für eine umfassende Trakl-Monographie zu sein (S. 7), durchaus. Abgesehen em einzigen sinnentstellenden Druckfehler, durch den einmal Karl Kraus zu einem Karl von s geadelt wird (S. 85), finden sich nur ganz selten Beispiele, die man als willkürliche Eigentigkeit vermerken muß. S. setzt sich da in allzu einfacher Art über schlüssigere und überungskräftigere Ergebnisse der Trakl-Literatur hinweg, indem er ganz andere Behauptungen ellt, ohne Beweise dafür anzubieten.

etwa faßt S. die Gestalt der *Jünglingin* als Doppelgängerin des Dichters, als eine bildhafte chreibung von T.s eigenem Ich auf (S. 130), obwohl sie immer — und zwar mit guten Grün- — als Metapher für T.s Schwester aufgefaßt worden ist[1]. An anderer Stelle faßt er die Wendung *igend verläßt ein Totes das verfallene Haus* allzu wörtlich auf (S. 106) und bringt sie in Zu-

[1] l. Trakl, *Werke*, Bd. III, Salzburg 1949, S. 71 und Theod. Spoerri, *Georg Trakl*, Bern 1954, 39 und 85.

sammenhang mit wirklichem Tod und wirklichen Toten, obwohl *ein Totes* hier lediglich für den *Enkel* und den *Fremdling* als eine andere und schärfere Bezeichnung steht, also im Sinn des Fremdseins im leeren und unwirklichen Haus der Väter, und mit wirklichem Tod nichts zu tun hat[2].

Ansatzweise findet sich manches, was in dieser Studie ausgeführt wird, bereits in dem Büchlein von Emil Barth[3], wenngleich ihm S. in einzelnen Punkten widerspricht. Barth hat bereits sein Buch unter das Motto der beiden ersten Verse der *Passion* gestellt und damit auf Orpheus hingewiesen. Er hat auch bereits besonders auf Rilkes Wort von der *linoshaft-mythischen Gestalt* aufmerksam gemacht und dennoch T. von Hölderlin getrennt, wie S. ihn von der ganzen Romantik trennt. Er scheidet erstmalig T. so nachdrücklich von Rimbaud, wie dies auch S. tut, bei dem sich einmal sogar ein wörtlicher Anklang an Barth findet. Denn wenn dieser erklärt, daß T. nichts dichte, was er nicht „er-innert" (S. 22), so legt S. dar, daß die einzelnen Details bei T. „er-innert" werden (S. 76).

In den ersten drei Kapiteln liegt das Hauptverdienst von S.s Buch. Sie können in dem Sinn, daß sie, von ganz anderen methodischen Gesichtspunkten herkommend, den Gestalt-Aufbau von T.s Lyrik erhellen, als eine gewisse Ergänzung zu Schneiders Arbeit[2] gelten. Geht Schneider mit strenger Ausschließlichkeit vom Wort der Dichtung T.s selbst aus, so trägt S. andere Kategorien von außen her an dessen Gedichte heran: so etwa Anschauungen Benns and Valerys.

Im Anschluß daran beschäftigt sich S. mit der „Tiefendimension" der Gedichte T.s und zeigt wie sie stilistisch durch die besondere Konstruktion der Bilder erreicht wird.

Das vierte Kapitel von S.s Buch, das gleichfalls vorwiegend formalen Fragen, nämlich der Metaphorik bei T., gewidmet ist, berührt sich auf das engste mit der zitierten Arbeit Schneiders und fällt ihr gegenüber sehr ab. Wie Schneider einem ersten Teil über das „Welterlebnis Georg Trakls im Spiegel seiner Metaphorik" einen zweiten Teil über die „Umformung der Wirklichkeit im metaphorischen Prozeß bei Georg Trakl" folgen läßt (S. 122—146), so auch ähnlich S. (S. 86—89), und hier ergibt sich plötzlich eine völlige Parallele zu Schneiders Arbeit: Der Behandlung der Farbmetaphorik (bei S. vom „Substantivierten Adjektiv" ausgehend) folgt die synästhetische Metapher und dieser die dynamisierende Metapher. Lediglich die grundsätzliche „peiorisierende Metapher" (Schneider, S. 140—143) fehlt bei S. in der sonst völlig gleichen Reihenfolge, und das scheint keineswegs ein Zufall zu sein. Denn nur dadurch, daß er diese Art des für T. typischen metaphorischen Umformungsprozesses nicht erkennen will, ist es ihm möglich, zu dem Fehler zu gelangen, daß er eine Wendung wie *Erstorbene ruhen wir unterm Holundergebüsch* als „existentiell erlittene christliche Wahrheit" auffassen und die Erklärung daranfügen kann: „Durch die Sünde ist der Tod in diese Welt hineingekommen. Trakl nimmt diese Wahrheit ganz wörtlich, hier verliert die Gestalt des Toten das Symbolhafte" (S. 103).

Von hier aus zeigt sich aber nun, daß die Ergebnisse der Formuntersuchung S.s (vgl. S. 91f.) trotz ihrer Bedeutung die Möglichkeit für Fehlerquellen offenlassen. Das Verkennen der peiorisierenden Metapher bei T. weitet sich nämlich alsbald systematisch aus in S.s Angriffen gegen Herbert Singers Aufsatz (S. 123 u. 148)[4], die zunächst vom Formalen ausgehen und sich besonders gegen Singers Behauptung wenden, daß T.s Stil ein Stil des Subjektivismus wäre. Nun aber hat dies nicht nur Singer behauptet, sondern u. a. auch Schneider überzeugend dargetan und ausgesprochen (S. 96), ja Schneider hat es nicht nur bei T., sondern an den Beispielen Heyms und Stadlers für den ganzen Frühexpressionismus gezeigt: „Die äußere Wirklichkeit hat für den expressionistischen Dichter den Charakter der Unwirklichkeit, der Uneigentlichkeit angenommen, seine innere Welt hingegen ist das 'Eigentliche', die Realität, die zum Maß aller Dinge wird" (S. 174). Selt-

[2] Vgl. Karl Ludwig Schneider, *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*, Diss., Hamburg 1950. Hier und im folgenden zitiert nach dem Druck in der Reihe von Hans Pyritz: *Probleme der Dichtung*, Heidelberg 1954, S. 96.

[3] Emil Barth, *Georg Trakl*, 1937.

[4] Herbert Singer, *Georg Trakl*. Trivium, 9. Jg., 1952, Heft 1, S. 43—57.

erweise spricht aber S. mehrmals vom nicht-impressionistischen Charakter der Lyrik T.s, nals jedoch von ihrem expressionistischen Wesen. Nur so kann er dazu gelangen, spezifisch individuell expressionistische Eigenschaften in T.s Dichtung anzuführen, um T.s persönliche onderheit als eine neuartige Spielform orphischer Dichtung von jener Rilkes (S. 93, Zeile 1—21) der Romantik (S. 135, Z. 1—11) abzugrenzen (vgl. Schneider, aaO., S. 173f. und 178f.).

Mit dem Orpheus-Problem sind wir indes zum Hauptanliegen der letzten beiden Kapitel, zum ndproblem von S.s Gehaltinterpretation, zu der einen „offenen Frage, auf die die Linien dieser eit konzentrisch zulaufen" und zugleich zum schwächsten Punkt dieses Buches gelangt (S. 122).

s wäre ungerecht, nicht auch hier auf die positiven Seiten der Untersuchung S.s hinzuweisen: so ausgezeichneten Grundlagen wie Muschgs Kapitel „Die Zauberer" und Rehms Orpheus- n ausgehend[5], gelangt er bei der Gegenüberstellung von T.s Lyrik mit der Orpheus-Problematik zu dankenswerten Einsichten (so etwa S. 111, 116, 118, 119, 144). Gewiß: „Orphische Ver- ung des Bitteren und Leidhaften in dieser Welt — das ist der Grundton, auf den viele — nicht — seiner Gedichte gestimmt sind" (S. 118). Nur scheint S. zu wenig von Orpheus zu wissen, um öglichkeiten, die eine solche Gegenüberstellung bietet, voll ausschöpfen zu können.

in Beispiel dafür: *Du auf verfallenen Stufen: Baum, Stern, Stein! Du, ein blaues Tier, das leise rt; du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar!* S. zitiert diese Stelle und er- : „Das Ich geht ein in die Welt, in die Dinge der Welt und wiederholt sich in ihnen als 'ver- Gegenwart' (Valery): Du auf verfallenen Stufen: Baum, Stern, Stein! Diese Dinge sind In- ation des leidenden Ich und der im Leid dem Ich entgegenkommenden Welt geworden. In manifestiert sich das Urleid der sündigen Welt. Der Gesang des Orpheus kennt kein indi- elles Geschehen; in ihm weitet es sich zu einem kosmischen aus, an dem alle Elemente teil- nen" (S. 135). Wenn man aber nun T. schon Orpheus gegenüberstellt, wie wäre es dann, die ng seiner dichterischen Bildwelt der historischen Bildwelt jener Paradoxie des alten Kultes überzustellen, nach welcher der Zagreus-Mystes reinen 'orphischen' Lebens vorher noch am des rohen Fleisches' teilnimmt, wobei ein Opfertier zerrissen und verschlungen wird? „In en, die selbst das blutrünstige Erlebnis des Verschlingens von Lebendigem erlebten, taucht ebenso gesteigert das Gefühl gemeinsamen Schicksals mit der Tierwelt auf, das Mitleid für nd die Angst vor dem Sturz in das gleiche, leidende Tierdasein: es erwacht der schreckende nke der 'Lebenswanderung' und die Sehnsucht nach der Flucht. Die religiöse Berührung mit ionysischen Wirklichkeit ist für die orphische Seele ebenso bestimmend wie ihre apollinische ellung auf Reinheit"[6].

n anderes Beispiel: *O, ihr Zeiten der Stille und goldener Herbste, Da wir friedliche Mönche die urne Traube gekeltert* heißt es bei T. Dazu erklärt S.: „Die dritte Strophe verschränkt eigen- ich Persönliches mit Geschichtlichem: die 'friedlichen Mönche' sind sowohl Figuren, in denen ichter sich selbst sieht ('wir'), in denen die geistliche Sendung, wie Trakl sie verstand, ge- haften Ausdruck gewinnt; aber gleichzeitig sind sie wohl auch assoziativ in den angesprochenen chtsraum, der die Kreuzzüge umfaßt, zu beziehen" (S. 139). Setzt man aber T. schon zu us in Beziehung, dann ist auch hier der von ihm ausgedrückte Gedanke gar nicht so 'eigen- ich', da ja die Seele nach dem west-östlichen orphischen Mythos zum Unterschied von der lichen Lehre, nach welcher sie „vom Körper gelöst, im Jenseits weiterzuexistieren hat", gezwungen wird, „immer wieder geboren zu werden", bis alle Vergehen gesühnt sind[7]. Sollte — bei aller Polyvalenz der Bilderwelt Trakls — auch hier eine dichterische Ahnung an diese ellung jener eigentümlichen 'Verschränkung' anklingen, nach der er sich und seine menschli- Brüder in der Vergangenheit als gemeinsam im Sinn einer höheren Alleinheit anspricht?

Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, Bern 1948, S. 9—48. — W. Rehm, *Orpheus. Der Dich- und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis-Hölderlin-Rilke*, Düsseldorf 1950. rl Kerényi, *Pythagoras und Orpheus*, Zürich 1950, S. 36f.
rényi, aaO., S. 13.

Als drittes und letztes Beispiel sei S.s Deutung des Gedichtes *An den Knaben Elis* (S 112ff.) angeführt: *Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft.* Hier weist S. sehr richtig auf das mehrmalige Auftreten der Amsel in den Gedichten hin, deutet sie auch als „Boten", erinnert aber nicht an die Rolle, welche die Vögel und nun erst gar der schwarze Vogel im alten Orpheus-Kult spielten[8]. Ein vorsichtiger Hinweis darauf wäre aber gerade hier gewiß angebracht, würden doch dadurch die Verse 5 und 6 verständlich und sinnvoll, *Laß ... Uralte Legenden und dunkle Deutung des Vogelfluges*, die nicht umsonst in S.s Interpretation eingestandenermaßen „unklar" bleiben, ja völlig überflüssig erscheinen. „Man möchte eher vermuten, daß auch sie" [die beiden Verse], „schon zum chthonischen Bereich hinzugehören" (S. 113). Nun, ich möchte noch viel eher vermuten, daß — gerade auch im Hinblick auf die 'Verräumlichung der Zeit' bei T. — der chthonische Bereich mit Vers 7 beginnt. Vers 7—9 wären dann eine Gestaltung des Sterbens bzw. Todes von Elis, ab Vers 10 gelten die Bilder einer Zeit, da er schon *lange ... verstorben* (V. 12). Ein Dornenbusch wächst aus Elis' Augen, in eine Hyazinthe — man erinnert sich an Hyakinthos — wird sein Leib verwandelt, und wie nach Orpheus Tod die gesamte Natur erklingt, aus der er hervorsingt, so kann das Tönen des Dornenbusches als ein Symbol dafür genommen werden.

Es versteht sich von selbst, daß solche Hinweise auf den Orpheus-Mythos nicht T.s Lyrik zu mythologischer Lehrdichtung reduzieren sollen oder müssen, in welcher der Dichter solche Auffassungen rational überlegt gestaltet hätte. Von einiger Bedeutung mag schon eher seine Lebensform sein[9]. Parallelen von neuer Dichtung und altem Mythos erscheinen jedenfalls nur um so bedeutungsvoller, je „unbewußter" sie in der Dichtung Gestalt annahmen. Heinrich Goldmann etwa führt in seiner Dissertation u.a. an, daß bei T. nur ein einziges Mal das Wort Kupfer gebraucht wird (*ein kupferner Leuchter*, Werke, I[6], 194) und zwar in einem Zusammenhang, wo es durchaus belangvoll wird, daß das Kupfer der Venus Cypris heilig und ihrer Symbolik zugeordnet ist. Zu Recht erklärt er im Anschluß daran, es sei so gut wie sicher, daß solche Zusammenhänge T. nicht bewußt waren, daß jedoch „die hier Bild gewordenen Archetypen bis zu einem gewissen Grad gesetzmäßig die dazugehörige Form erzwingen"[10].

S. scheint sich allerdings nicht allzu intensiv mit dem Orpheus-Mythos einlassen zu können, weil ihn eine ganz andere, die christliche Problematik bei T. viel mehr beschäftigt, obwohl davon nichts im Titel des Buches steht. Mitunter ringt er sich sogar zu einem gewissen Mut zur Einseitigkeit durch, und dann kann man folgende Wendungen lesen: „Die letzte Entscheidung wird — solang nicht weiteres biographisches Material veröffentlicht ist — mehr bei der persönlichen Stellungnahme der Interpretation als beim Werk selbst liegen müssen" (S. 112). Und eine solche Stellungnahme folgt denn dann auch von eben demselben S., der sich an anderer Stelle höchst abschätzig über die „bisher überwiegend feuilletonistische Trakl-Literatur" äußert (S. 7). Vermag jedoch ein voraussetzungsloser feuilletonistischer Subjektivismus mitunter überraschend wertvolle und echte Einsichten zu liefern, die einer nachträglichen kritischen Prüfung standzuhalten vermögen, so ist dies bei einem systematisierten Subjektivismus, der es auf bestimmte Tendenzen angelegt hat, unmöglich. S. aber erklärt einmal ausdrücklich, daß er nicht vom Werk T.s, sondern von einer von außen an dieses Werk herangetragenen Absicht geleitet wird: „... den Ansatz zur Überwindung der nihilistischen Welterfassung in der Sprache aufzuzeigen ist Hauptanliegen dieser Arbeit" (S. 158). Auch eine solche Absicht wäre indessen als Programm und Problemstellung durchaus zulässig, so lange sie nicht die objektiv gesteckten Grenzen — und sei es nur um ein Weniges — überschreitet. Praktisch ist aber nun auch dieser zweite Band der „Trakl-Studien" von der bewußten Tendenz bestimmt, Trakl in einer allzu subjektiven Weise zu verchristlichen, wenngleich dies hier mit wesentlich größerer Sachkenntnis und Vorsicht als im ersten Band dieser Reihe erfolgt (vgl. die Rezension des Verf.s, Euphorion 49, 1955, S. 491ff.).

[8] Kerényi, aaO., S. 61.

[9] Man erinnere sich hier nur etwa der Briefstelle *Wein, dreimal: Wein, daß der k.u.k. Beamte durch die Nächte tost wie ein brauner, rotbrauner Pan* (*Werke*, III, S. 30).

[10] Heinrich Goldmann, *Gestalten und Vorgänge der Psyche in den Dichtungen Georg Trakls*. Diss., Wien 1954, S. 192.

Deshalb sei hier mit den Worten W. H. Reys geschlossen, der sich in einer der besten Arbeiten, in der letzten Zeit über T. geschrieben wurden, gegen alle — christliche wie nichtchristliche — ektive Herumdeuter wendet und schließlich am Beispiel einer Interpretation der *Klage* zeigt, bei der Gestaltung dieser Nacht des Todesgrauens weder von einer christlichen Haltung T.s sprochen werden kann, noch daß sie durch die Ersetzung christlicher Heilsgewißheit durch seinsgeschichtliche Verheißung Heideggerscher Provenienz beschwichtigt und verniedlicht den dürfe, ohne ihren ursprünglichen Sinn zu verlieren, da „in beiden Fällen ... die Sorge ls um das metaphysische Schicksal des Menschen voreilig beruhigt" wird, „indem die Aus- r [hier sind einerseits Lachmann, andererseits Heidegger gemeint] dem Dichter ihre eigene ung in den Mund legen"[11]. Und er schließt mit den Worten[12]: „Wir sind der Meinung, daß der t des Gedichtes eine sichere Entscheidung für den positiven oder negativen Aspekt nicht er- t. Die Schicksalsfrage des Menschen, Erlösung oder Verdammnis bleibt offen. Ist es nicht a dies, was Trakl in seiner letzten Klage sagen und beklagen wollte?"

Wien Joseph Strelka

W. H. Rey, *Heidegger-Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch.* In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 30, 1956, S. 134.
Ebda., S. 136.

Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik, Bd. II: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1956. 492 S., 8° (Grundriß der germanischen Philologie, 13/II).

Im Sinne von Herders Wort: *Es ist schwer, aber billig, daß der Kunstrichter sich in den Gedanken- seines Schriftstellers versetze und aus seinem Geist lese* (*Fragmente...*, 2. Sammlung) muß der rpret oder Literarhistoriker nach der Poetik eines Dichters und seiner Zeit fragen, wenn er deutungen vermeiden will. Nach der Poetik fragen, das heißt: nach der Auffassung vom We- nd Wollen der Dichtung, des Schaffenden und der Wirkung fragen[1]. Dazu ist eine Geschichte Poetik ein unerläßliches Hilfsmittel. Man kann sich heute bei René Wellek[2] über die französi- englische, deutsche und italienische Poetik orientieren, wenngleich man bei dieser Breite manche Einzelheiten verzichten muß. Die stärker detaillierten Darstellungen von K. Borinski 6), H. v. Stein (1886) und F. Braitmaier (1888/89), die allerdings nur Teilabschnitte behan- und heute über 70 Jahre zurückliegen, sind inzwischen durch eine Fülle von Einzelforschun- rgänzt oder überholt worden, so daß eine neue Geschichte der deutschen Poetik für unsere enschaft notwendig geworden ist.

en 1. Band einer solchen Geschichte hat Bruno Markwardt 1937 vorgelegt[3]. Das Manuskript den 2. Band war 1937 abgeschlossen, doch haben die Zeitumstände das Erscheinen bis 1956 ögert. So konnte der Verfasser in den 2. Band einen Teil der inzwischen erschienenen Litera- einarbeiten; zugleich veränderte er den Plan des ursprünglich auf drei Bände berechneten ks: Band II schließt jetzt mit dem Sturm und Drang, Band III (1958 erschienen) umfaßt die ik der Klassik und Romantik, Band IV (1959 erschienen) behandelt „Das neunzehnte Jahr- ert" bis zum „poetischen Realismus", ein fünfter Band wird bis in die Gegenwart führen. welchen besonderen, zeitgeschichtlich bedingten Schwierigkeiten M., der in Greifswald lehrt,

. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951, S. 40/41.
History of Modern Criticism, New Haven, Yale University Press 1955, deutsch von E. und . Lohner, *Geschichte der Literaturkritik 1750–1830*, Darmstadt 1959.
schichte der deutschen Poetik, Bd. I: *Barock und Frühaufklärung*, Berlin und Leipzig 1937.

bei der Abfassung des Werks zu kämpfen hat, deutet er an einer Stelle des Anhangs an: „Selbs i. d. Anmerkungen kann leider nicht erfaßt werden, was in einem Teil Deutschlands geschieh und geschehen ist, der uns schwer zugänglich ist" (Bd. II, S. 643/44).

Hier ist der 2. Band der *Geschichte der deutschen Poetik* zu besprechen[4]. Zu Beginn muß ein allgemeiner Hinweis gegeben werden: M. verwendet den Begriff „Poetik" seltsam unfest. In Titel seines Werks bedeutet „Poetik" im übergeordneten Sinne etwa „die Lehre vom dichterisch Schönen und vom dichterischen Kunstwerk" unter dem dreifachen Aspekt von Dichter, Werk und Wirkung[5]. In der Darstellung selbst begegnen uns indes Begriffe wie „Wirkungspoetik", „kritische" oder „angewandte Poetik", „Anregungspoetik" oder „Anweisungs- und Lehrpoetik", in denen „-poetik" jeweils mit dem vorausgehenden Begriff zu einer spezifischen, inhaltgebundenen Bedeutung verschmilzt (etwa „Wirkungspoetik": das dichterische Wollen ist vorwiegend auf eine erzieherische Beeinflussung des Aufnehmenden gerichtet). Außerdem erscheinen dann neben diesen „-poetiken" noch „-ästhetiken": die „Auflockerungsästhetik" und die „Organismusästhetik", und schließlich finden wir auch die „Wortkunsttheorie" und die „Literaturphilosophie" (Bd I, S. 3). Alle diese machen aber doch wiederum Phasen innerhalb der Geschichte einer deutschen Poetik (und nicht Ästhetik) aus. Der Rez. möchte deswegen um der Eindeutigkeit willen vorschlagen, daß man unter „Poetik" eine Ästhetik der Dichtkunst versteht (so wie es M. auch im Titel seines Werks tut) und daß man die Begriffe „Werkpoetik", „Schaffenspoetik" und „Wirkungspoetik" gleichsam formal gebraucht, d.h. nur im Hinblick darauf, ob man vom Dichter, vom Werk oder vom Aufnehmenden spricht, und unabhängig davon, wie die jeweilige Poetik den Dichter, das Werk und den Aufnehmenden sieht oder wo sie ihren Schwerpunkt hat.

M. gliedert seine Darstellung, die mit J. U. König beginnt und mit dem jungen Schiller schließt, in zwei Hauptteile: Teil I „Die Wirkungspoetik und Auflockerungsästhetik der Aufklärung", Teil II „Die Schöpfungsprogrammatik und Organismusästhetik des Sturmes und Dranges". Mit „Wirkung" und „Schöpfung" sind zwei Kriterien genannt, die nach M.s Auffassung die Poetik der Aufklärung grundlegend von der des Sturm und Drangs unterscheiden. „Weit überwiegend nämlich sieht und wertet die Aufklärung von der Wirkung des fertigen Werks aus" (S. 4), und diese Wirkung ist im wesentlichen erzieherisch („moralpädagogisch" S. 29) gemeint. Das Wissen um diese Wirkung der Dichtung auf den Aufnehmenden beherrscht „das Kunstwollen und Kunstfordern der Aufklärung" (S. 2,4), ja, die Berücksichtigung der „Wirkung" wird zum Kriterium dafür, ob ein Autor in die Aufklärungspoetik einzuordnen ist oder nicht. „Der Sturm und Drang" dagegen „sieht und wertet überwiegend von der Schöpfung des werdenden Werkes aus" (S. 6), die „Sensation und Emotion des Schöpferischen" (S. 4) ist das Grunderlebnis der Sturm-und-Drang-Poetik (vgl. a. S. 301, 308).

Außer dem Primat der „Wirkungspoetik" ist in der Theorie der Aufklärung das „Abbildliche und das Vorbildliche" (S. 5) in der Natur- und Musternachahmung wichtig. In einer ersten Phase, für die M. König, Gottsched und Schönaich nennt, wird aus der „Anweisungspoetik" des Barocks die „kritische Poetik" der Aufklärung (S. 25): „An die Stelle der Nebenordnung innerhalb der Regelreihe tritt die Unterordnung der Regel unter ein Gesetz" (S. 34), und „unter dem Schutz des Gesetzes" breitet die Einzelregel „erst vollends ihre Herrschaft" aus (S. 34), z. B. das „Gesetz der Wahrscheinlichkeit" (S. 35).

Diese „kritische Poetik" wird in einer zweiten Phase durch Bodmer, Breitinger, Pyra, Baumgarten, J. E. und J. A. Schlegel und C. F. Brämer „aufgelockert" und „abgewandelt"[6]. Das „Vorbildliche" des Klassizismus wird durch „kulturpatriotische Selbstbesinnung", durch erste Wirkungen Shakespeares, durch „Milderung des moralischen Endzwecks... durch Abzweigung des Geschmacks als Tugend auf ästhetischem Gebiet... durch Verlagerung vom Verstand auf das

[4] Die Einleitung legt auch die Grundzüge der klassischen und romantischen Poetik dar. Diese Partien werden hier nicht berücksichtigt, da sie sich auf den Text des 3. Bandes beziehen.
[5] M. Wehrli, aaO., S. 40/41.
[6] Dabei weist M. im Anschluß an J. G. Robertson *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the 18th Century*, Cambridge UP 1923, auf die Einwirkungen der italienischen Poetik hin.

nüt" aufgelockert (S. 5). Das „Abbildliche" wandelt sich ab „durch die gemilderte und ästhe-
h fruchtbarer gedachte und gemachte Ähnlichkeitstheorie (Joh. Elias Schlegel) und durch
ätze zur Ausdruckslehre (Joh. Adolf Schlegel), teils auch durch die scharfe Kritik an der
ürscheinlichkeitstheorie als solcher (C. F. Brämer mit Rückgriff auf Bacon)" (S. 5, 35). Diese
lockerung setzt sich in den folgenden Phasen verstärkt fort. Die Einbildungskraft, das Wunder-
(Schweizer), der „Enthusiasmus" (Pyra), das Vergnügen als Wirkungsziel (Schlegel) und die
ik (Schlegel) haben an dem Vorgang teil und unterstützen ihn.

m Zuge weiterer „Auflockerung" wird im „Gellert-Möserschen Raum" (mit Zimmer-
n, Abbt, Möser, Sulzer, Gellert und Rabener), im „Lessing-Garveschen Raum" (mit
lai, Resewitz, Mendelssohn, Lessing, Garve, Blankenburg und Lichtenberg) und im „Kunst-
len des Rokoko" (mit G. Fr. Meier, Riedel, J. G. Jacobi, Hagedorn, Gleim, Dusch, Eschen-
g, Geßner, Sulzer und Wieland) aus der „kritischen" eine „angewandte" oder „Anregungs-
ik" (S. 37/38, 160, 165, 193). Darunter ist zu verstehen, daß die Poetik von übergeordneten,
rahierten, letzten Bestimmtheiten und Gesetzen zurückkehrt zu „Anschlüssen... an die
affenswirklichkeit" (S. 37/38), d.h. zu Regeln, die sagen, wie dichterisches Vermögen anzu-
den sei (S. 160). Nach welchen Gesichtspunkten ein „Gellert-Möserscher Raum" einerseits und
„Lessing-Garvescher" andererseits gebildet wird, erläutert M. nicht. Auflockernd wirkt bei
en Poetikern das verstärkte Interesse für das Volkstümliche und Nationale, für das Genie,
das „Herz" und für die Rührung in der Wirkung; Mendelssohn verkündet eine autonome
ralische Sittlichkeit (S. 177); der Regelglaube lockert sich; man nähert sich der Erlebnisdich-
. – Das „Kunstwollen des Rokoko", das nach M. keine geschlossene Theorie aufzuwei-
at, entwickelt das Formprinzip des *Witzes* zum *Scherz* und schließlich zum „Seelenvollen der
ut" weiter (S. 249). Es drängt das Belehrend-Zweckhafte zurück; eine seiner „wesentlichen
positiven Leistungen" ist die „Auflockerung, Belebung und Schmeidigung des deutschen
chstils" (S. 248); Elemente wie „Simplizität", „Ründung" oder „Gelassenheit" weisen auf
Klassik voraus (S. 238, 276f., 288).

ie „Schöpfungs-Programmatik und Organismusästhetik des Sturmes und
nges" (Teil II, S. 289ff.) ist nicht nur ein Umbau, sondern ein Neubau (vgl. S. 296). Sie ist
r als ein „bloßes Zerreißen jener rationalistischen Bindungen", sie ist „der Durchbruch ins
einer grundsätzlichen Neuorientierung" (S. 295). Hervorgegangen ist dieser Durchbruch
einem neuen Erleben des Dichtertums, das religiös, ästhetisch oder biologisch als Schöpfer-
gedeutet wurde. Verkörperung der Schöpferkraft ist das Genie, dessen Schaffen und dessen
ke den Gesetzen der Natur gleichen: „Die Natur wurde Vorbild und Sinnbild des Schöpferischen
chtweg... Die Natur war nicht Vorwurf (Motiv), sondern Vorbild. Sie war zugleich der Inbe-
des geheimnisvoll Keimkräftigen, Lebenden und Webenden, des ewig Werdenden und Wachsen-
Und sie bot dem geniezeitgemäßen Kunstwollen sowohl die Vorstellung des Dynamischen als
die Vorstellung des Organischen" (S. 307). So kommt M. also zur „Organismusästhetik". Das
öpferische wehrt sich nun nicht nur gegen die „Zwingburg der Gesetze", sondern auch gegen
Zwingburg der Zwecke" (S. 302). Das führt zur Autonomie der Kunst (wichtig vor allem der
e Herder, S. 303ff.). Wesentlich für die neue Poetik ist weiterhin, daß sie sich den Zugang zur
ühlsästhetik und zur Wesenserfassung des Dichterischen" (= „Erlebnisdichtung") über die
senserfassung des Lyrischen" bahnt (S. 308), daß sie sich dem Volks- und Urtümlichen zu-
let und daß sie ihrer ganzen Anlage nach system- und theoriefeindlich sein muß (S. 290).
ühlsmäßige Gläubigkeit überflügelt...das verständnismäßige Erkennen" (S. 293). „Echte
falt und laute Größe", hervorgegangen aus der „Lebenssucht" (S. 289) und der „Größensehn-
t" (S. 314) der Stürmer und Dränger, wird zu einer Formel, die M. immer wieder bestätigt
t (vgl. u.a. S. 289, 394, 398, 451, 453, 455, 463ff., 470–472). Dabei soll sich in der „echten
falt" mehr der „Realismus", in der „lauten Größe" mehr der „Idealismus" ausprägen (S. 471).

iese Poetik entfaltet sich in drei Kreisen: die „Grund- und Grenzformen geniezeitgemä-
Kunstwollens" werden hauptsächlich von F. L. v. Stolberg, Klopstock und Gerstenberg ver-

treten; die „Kernbestände" finden sich bei Hamann, Herder, Goethe und Lenz; einen „fort wirkenden Bestand" und eine „letzte Verdichtung geniezeitgemäßen Kunstwollens" zeig M. an Lavater, Heinse, Bürger, Schubart und Schiller.

Der Darstellung folgen 182 Seiten Anmerkungen, in denen M. auf die Quellen und auf di Forschung verweist, sich mit der Sekundärliteratur auseinandersetzt (wobei die „Sonderforschung häufig schlecht abschneidet), wesentliche Ergänzungen zum Text bringt (z.B. den Exkurs z Baumgartens Ästhetik) und die sog. „werkimmanente Poetik" eines Autors entwickelt. Ein „Ver zeichnis der Begriffe, Merk- und Kennwörter" als „Versuch einer systematischen Glie derung" (21 Seiten) und ein Namensverzeichnis beschließen den Band.

M.s Buch ist eine achtunggebietende Leistung. Der Verf. hat eine große Fülle von Material und das 18. Jahrhundert dürfte eines der materialreichsten sein – aus den Quellen erarbeitet (je denfalls, was die deutsche Poetik angeht) und hat dieses Material in die oben angedeutete Ord nung gebracht. Vielem wird man zustimmen können. Besonders verdienstvoll sind die Hinweis auf die als Theoretiker teils zu wenig, teils kaum beachteten Autoren J. E. und J. A. Schlege C. F. Brämer, Chr. Garve, Fr. J. Riedel und J. J. W. Heinse. Aber das Werk M.s erfüllt die gro ßen Erwartungen nicht, mit denen der Leser an eine Geschichte der deutschen Poetik herantrit und herantreten muß. Der Rez. glaubt, seinen Gesamteindruck so zusammenfassen zu können es ist die Gelegenheit versäumt worden, die Geschichte der Poetik des 18. Jahrhunderts unte neuen Aspekten zu sehen.

Die deutsche Poetik dieses Jahrhunderts kann nicht isoliert von der gleichzeitigen europäische Poetik betrachtet werden. Die Kontakte zu England und Frankreich waren so eng und selbst verständlich, daß eine Geschichte der deutschen Poetik auch die englischen und französische Theorien berücksichtigen muß. Zwar erwähnt M. zahlreiche Namen englischer, französischer und auch italienischer Poetiker (nach J. G. Robertson), aber er gibt auch in wichtigen Fällen keine noch so knappen Abriß ihrer wesentlichen Anschauungen. Wäre es etwa bei der Bedeutung Dubos' für die Wirkungspoetik nicht angebracht gewesen, einiges aus seiner Theorie des Vergnü gens zu entwickeln? Wenn M. der Auffassung ist, die auch der Rez. teilt, daß Batteux die Kunst theorie in Deutschland „mit einer zeitweise autoritativen Geltung beherrscht" (S. 97), dann sollte er mehr als ein paar allgemeine Worte (vgl. S. 97) über ihn sagen. Daß es auch eine französische Sturm- und Drang-Bewegung gegeben hat und daß darüber Werke wie die von D. Mornet[7], J. Rocafort[8] oder K. Wais[9] berichten, läßt M. außer acht. Für die englische Theorie gilt Ähnliches: über Shaftesbury, Lowth oder Burke, um nur einige von vielen Namen zu nennen, wäre bedeutend mehr zu sagen gewesen, als wir bei M. lesen können. Shaftesburys Genielehre, sein Begriff der *inward form*, der so wirksam werden sollte; Lowths folgenreicher Hinweis auf die emotionale Kraft der alttestamentarischen Dichtung; Burkes Deutung des Erhabenen und seine Anstöße für eine auf das Emotionale gerichtete Wirkungstheorie: das und manches mehr fehlt bei M. Hier hätte er sich der einen oder anderen der orientierenden Darstellungen von J. W. H. Atkins[10], W. J. Bate[11], Fr. Gallaway[12], T. R. Henn[13], M. Th. Herrick[14], N. Maclean[15], G. McKenzie[16], L. M. Price[17] oder P. G. Thomas[18] bedienen können, die in den Anmerkungen nicht erwähnt sind.

[7] *Le romantisme en France au XVIIIe siècle*, Paris o.J. (3. Aufl. nach 1924).
[8] *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie ou le Romantisme des Encyclopédistes*, Bordeaux 1890.
[9] *Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang 1760–1789*, Berlin 1934 (N.F. 24).
[10] *English Literary Criticism*, 3 Vol., Cambridge UP, London 1943–1951.
[11] *From Classic to Romantic. Premises of Taste in 18th-Century England*, Harvard UP 1949.
[12] *Reason, Rule, and Revolt in English Classicism*, New York 1940.
[13] *Longinus and English Criticism*, Cambridge UP 1934.
[14] *The Poetics of Aristotle in England*, Oxford UP 1930.
[15] *From Action to Image. Theories of the Lyric in the 18th Century*. In: *Critics and Criticism Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane, Chicago UP 1952.
[16] *Critical Responsiveness. A Study in the Psychological Current in Later 18th-Century Criticism*, California UP 1949.
[17] *English Literature in Germany*, Univ. of California Publ. in Modern Philology, Vol. 37, 1953².
[18] *Aspects of Literary Theory and Practice 1550–1870*, London 1931.

Eine Geschichte der Poetik, die es mit Umschichtungen und „Neuorientierungen" zu tun hat, aß in die geistigen, religiösen, sozialen und politischen Bewegungen einer Zeit eingebettet wer-n. Das soll nicht heißen, daß Veränderungen der Poetik grundsätzlich in kausaler Abhängigkeit n diesen Vorgängen zu sehen sind, es kann aber heißen, daß viele Seiten eines Umschichtungs-rgangs sich wechselseitig erhellen können und müssen. Wie knapp und unergiebig sind die Hin-ise M.s auf die Rolle des Bürgertums, auf die Auswirkungen des Sensualismus und Empirismus er auf die Wirkungen der Wolffschen und Leibnizischen Philosophie! Es kann nicht genügen, nn M. lediglich die Tatsache der Bedeutung dieser Systeme feststellt. Wenige seiner Leser wer-n die Systeme so gegenwärtig haben, daß sie den Bezug zur Poetik sofort herstellen können. e Bedeutung des Pietismus entgeht M. so gut wie ganz. – Die Auflösung der ständischen Ge-schaft, der Anspruch des Dichters, als Einzelner zum Einzelnen zu sprechen, die Verlagerung geistigen Lebens von den Höfen in die protestantischen Städte des Nordens, die Säkularisie-ng des pietistischen Erlebens und ihr Einfluß auf die Wirkungspoetik, die Assoziationspsycho-ie und ihr Beitrag zur Auflösung allgemeingültiger Normen, die Verlagerung des Interesses n den „oberen" auf die „unteren" Erkenntniskräfte mit der Herausbildung und Differenzierung es eigenen „Seelen"inhalts, die Entstehung des Historismus und Relativismus, die Erschütterung ssizistischer Maßstäbe durch das Erlebnis der großen Dichtungen Homers, Dantes, Ariosts, akespeares, Miltons, der Psalmen oder auch des *Ossian*: alle diese vielfältigen Bewegungen l Hinter- und Untergrund von Veränderungen im Bereich der Poetik und sollten berück-tigt werden.

Eine dritte kritische Anmerkung gilt der Periodisierung, die M. gewählt hat. „Aufklärung" – rm und Drang": sind diese Epochen so klar getrennt, wie wir es gerne sähen? Schon die sache, daß M. sehr bald und sehr häufig einerseits von „Auflockerungserscheinungen", an-rerseits von „aufklärerischen Restbeständen" sprechen muß oder daß in der Aufklärung, im nstwollen des Rokoko" und im Sturm und Drang Züge der klassischen Poetik vorweggenom-n werden, wie M. feststellt, zeigt, daß die Grenzen fließender sind, als es unsere Epocheneintei-gen suggerieren. Außerdem entstammen diese Einteilungen der Literaturgeschichte; die Poe-aber eilt gerade in diesem Jahrhundert der künstlerischen Verwirklichung so oft voraus, daß Fragen ist, ob Epochen der Literaturgeschichte und solche der Poetik sich denn überhaupt ken. Außerdem: befindet sich Möser mit Sulzer und Gellert in der rechten Gesellschaft? Sollte n den kunstgeschichtlichen Begriff „Rokoko" auf eine literarische Bewegung anwenden? htiger ist aber nun folgendes: Wenn der Rez. recht sieht, dann ist die Zuordnung „Aufklärung – kung" und „Sturm und Drang – Schöpfung", die – wie erwähnt – zum konstitutiven Merk-der jeweiligen Epoche erhoben wird, sehr anfechtbar. Die Stürmer und Dränger haben der kungspoetik außerordentlich starke Beachtung geschenkt. M. ist denn auch ständig genötigt, diese Tatsache hinzuweisen, und zwar bei Stolberg (S. 328/29), Klopstock (S. 334), Gersten-g (S. 351), Heinse (S. 427, 430), Bürger (S. 435) und Schiller (S. 457, 459). Hier muß er dann aufklärerischen „Restbeständen" sprechen. Daß auch Herder immer wieder von der Wirkung cht[19], scheint M. zu entgehen. Der Akzent verlagert sich also offensichtlich nicht eindeutig von „Wirkung" zur „Schöpfung", sondern er verlagert sich sowohl innerhalb der Schaffenspoetik va: vom „schönen Geist" zum „Genie" oder von der „Nachahmung" zur „Schöpfung") als n innerhalb der Wirkungspoetik (etwa: vom „prodesse et delectare" zur emotionalen Wirkung). Betonung der Wirkung steht somit keineswegs im Widerspruch zu einer echten Sturm-und-ng-Poetik.

Genau so wie M. die Beachtung der „Wirkung" zu einem Kriterium der Aufklärungspoetik cht, ist das Auftreten der Einbildungskraft bei Herder für ihn ein „rationalistischer Restbe-

[19] *Der Geist der Ode ist ein Feuer des Herrn, das Toten unfühlbar bleibt, Lebende aber bis auf den Nervensaft erschüttert: ein Strom der alles Bewegbare in seinem Strudel fortreißt.* (*Sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877ff., Bd. 32, S. 62/63). *Der Dichter schreibt ... um poetisch seine Leser zu täuschen.* (Ebda., Bd. 3, S. 240.)

stand" (S. 384, 386). Hieran wird deutlich, daß M. sich ein wichtiges methodisches Prinzip für die Untersuchung der Geschichte der Poetik entgehen läßt: die Frage nach inneren Umschichtungen einzelner Begriffe. Ein solcher inhaltlicher Wandel läßt sich etwa an „Einbildungskraft", „Rührung", „Natur", „Wahrheit", „Schönheit" u. a. zeigen und gibt wichtigere Aufschlüsse über entscheidende Veränderungen als manche explizite Aussage eines Autors. „Einbildungskraft" bei Herder, um darauf zurückzukommen, ist als schöpferisches, produktives Vermögen keineswegs dasselbe wie „Einbildungskraft" bei den Aufklärern als kombinierende, reproduktive Kraft des Gedächtnisses. – Andere „Epochenprobleme": wenn Herder die Genialität dem „Geschmack" nicht mehr entgegensetzt, so ist das eine für M. begrüßenswerte „Synthese", die zeigt, daß Herder sich „sehr frühzeitig auf das Kunstwollen der Klassik" zubewegt (S. 389/90). Wenn Gerstenberg Ähnliches versucht, „so weicht [er] immer wieder zurück, wo er auf dem Wege zum Neuen sich fühlt" (S. 352). („Quod licet..."?) – Ob man mit den Parallelen „echte Vielfalt" = mehr „Realismus", „laute Größe" = mehr „Idealismus" arbeiten kann, ja ob man hier überhaupt von Realismus und Idealismus sprechen sollte, möchte der Rez. in Frage stellen. Auch bei den „Unterabteilungen" ergeben sich einige Schwierigkeiten. Die „angewandte" Poetik, so hatte M. gesagt, unterscheidet sich dadurch von der „kritischen", daß sie Gesetze gibt, die sagen, wie dichterisches Vermögen anzuwenden sei. Erinnert dies nicht sehr an die „Anweisungspoetik"? Wollte die „kritische" Poetik z. B. eines Gottsched nicht Ähnliches? Und was ist davon zu halten, daß Lessing, ein Vertreter der „angewandten Poetik", nun doch wieder einen „Durchbruch von der Regel zum Gesetz" „vollzieht" (S. 193)?

Mit der von M. vorgenommenen Periodisierung ergeben sich auch erhebliche zeitliche Überschneidungen. Daß „kritische Poetik" – „angewandte Poetik" – „Rokoko" – „Sturm und Drang" keine zeitliche Abfolge bilden, weiß der Leser zwar meist, aber er kann sich doch schwer der Suggestion einer Abfolge entziehen. Wird ihm deutlich, daß M. die Phase der „kritischen Poetik" mit Königs Untersuchung von 1727 beginnen und mit Schönaichs Wörterbuch von 1754 schließen läßt, während die „Auflockerer" ebenfalls 1727 hervortreten (Bodmer/Breitinger) und in J. A. Schlegel mit einer Schrift aus dem Jahre 1759 ihren letzten Vertreter der ersten Phase haben? Macht der Leser sich klar, daß der „Gellert-Mösersche Raum" von 1758–1786, der „Lessing-Garvesche" von 1755–1774, das „Rokoko" sogar von 1744–1782 reicht und daß der „Sturm und Drang" seine Hauptzeit von 1759–1780 hat? Wir haben es also auch hier nicht mit einer Abfolge, sondern mit Gleichzeitigkeit zu tun. Dabei muß der Leser ständig zurückspringen: von Schönaich (1754) zu Bodmer/Breitinger (1727), von Möser (1786) zu Gellert (1751), von Blankenburg (1774) zu G. Fr. Meier (1744). Warum die Darstellung des „geniezeitgemäßen Kunstwollens" mit Stolbergs Schrift *Über die Fülle des Herzens* von 1777 beginnt, um dann mit Klopstocks Anschauungen ab 1745 fortzufahren, kann der Rez. nicht erkennen. Kann man schließlich bei der Behandlung von Möserschen Schriften zwischen 1774 und 1786 noch von „Auflockerung" oder von „Vorbereitung des Geniebegriffs" sprechen (S. 146), nachdem die Hauptschriften des Sturm und Drangs längst bekannt sind?

Die Periodisierung führt zu einer weiteren kritischen Beobachtung. Man erwartet von einer wissenschaftlichen Darstellung, daß sie jeder Epoche gegenüber volle Objektivität bewahrt. Ist das in den folgenden Sätzen der Fall? „Die kühle und teils noch recht frostige Pracht des *Witzes* verhüllte vielfach nur mühsam den inneren Zwist von Scharfgeistigkeit und Schöngeistigkeit. Selbst die federnde Spannkraft Lessings konnte die mangelnde Blutwärme (!) nicht vollwertig ersetzen. Und dem Gemütvollen Gellerts fehlte die tiefere Quellkraft innerer Lebenserfülltheit(!)" und zwischen Gottsched und Gellert „konnte kein einheitliches und künstlerisch triebkräftiges Lebensgefühl wachsen" (S. 15). Sollte auch M. von dem Vorurteil ausgehen, daß Dichtung und Ästhetik der „Deutschen Bewegung" den alleinigen Wertmaßstab bilden, an dem alles andere zu messen ist? Wäre ein solches Vorurteil die rechte Voraussetzung für eine Geschichte der deutschen Poetik?

Bedenken muß der Verf. auch gegenüber M.s sog. „werkimmanenter Poetik" anmelden. Unter em Stichwort stellt M. (meist im Anhang) diejenige „latente" Poetik dar, die vom Autor nicht retisch formuliert worden ist, sondern die nach M. zur Gestaltung eines Werks geführt hat die er darum rückschließend aus dem Werk entnehmen zu können glaubt. Bei einem solchen Fahren muß sich notwendig die Interpretation des Kunstwerks durch den Verf. vor die „la-e" Poetik schieben. (Etwa: „politische" und „erotische Konfession" bei Schiller und Goethe S. 655/56; „Einlagerung des Individualerlebens in das Gemeinschaftserleben" und „latente llage gegen die Lebensbedingtheiten und Lebensverhältnisse" im *Werther*, vgl. S. 620; ex-te Lenz-Interpretation: „die Nachteile der Privaterziehung" und „die Gefahren der Ehelosig-der Offiziere" vgl. S. 416; u. ä.). Der Verf. wendet sich bei der Analyse der „werkimmanenten tik" außerdem zwar den Gestalten, Ideen, Motiven, Konflikten usw. zu, aber nicht – was für en Zweck ergiebiger gewesen wäre – den eigentlichen Darstellungsmitteln: der Sprache und r Leistung beim Aufbau einer künstlerischen Welt. – Bei einem Werk des 18. Jahrhunderts ger problematisch, obwohl auch von Fall zu Fall verschieden zu bewerten ist das Verfahren, dem Fiktionsbereich der Dichtung kunsttheoretische Erörterungen herauszulösen und auf Autor zu beziehen (vgl. z. B. S. 286). Es ist immer möglich, daß solche Äußerungen lediglich encharakter besitzen. Nicht ohne Grund will Wellek deshalb „selbst bedeutende Schriftstel-ur kurz streifen, sofern diese ihre literarischen Geschmacksäußerungen und Vorlieben nicht gendeiner Form theoretisch begründet haben"[20].

nlaß zu einer weiteren Anmerkung gibt die mangelnde Systematisierung in der Darstellung. Darstellungseinheit M.s ist im Regelfalle die Einzelschrift eines Poetikers; die Darstellungs-wird sehr häufig durch die Abfolge der theoretischen Schriften beim Autor bestimmt. Nur enigen Stellen bringt M. auch kürzere Quer- und Längsschnitte (z. B. Romantheorie oder enpoesie). Um ein schärfer konturiertes Bild zu gewinnen, wünschte sich der Leser indessen Versuch zu einem System der poetischen Theorie innerhalb des Werks eines Autors, einer pe oder auch einer Gattung; er wünschte, Zusammenhängendes über die Wandlung eines ffs (etwa der Einbildungskraft) zu erfahren. Der Leser würde es begrüßen, wenn M. häufiger ache selbst im Wortlaut sprechen ließe, statt allgemeine Anmerkungen zu machen, und wenn e Kenntnis spezieller Termini oder Sachverhalte nicht immer wieder voraussetzte. (Es er-mt z. B. ohne Erläuterung: *das berühmte Göttliche* bei Gottsched, S. 61 – gemeint ist Gott-ls spöttische Bemerkung über die angebliche göttliche Eingebung; „der Sinn von *Senti-*...", S. 76; „Kräfte des Empirismus greifen belebend ein", S. 113 – welche und wie?; wer igt Bacon wo als einen der „Ahnherren der neueren Ästhetik"? S. 122; u. a. m.)

n gleich bei einzelnen Wünschen zu bleiben: Man vermißt die Erörterung des „idealisieren-Verfahrens" bzw. der „abstractio imaginationis" bei Bodmer/Breitinger. Ist der „schöne " nach M.s Auffassung im 18. Jahrhundert schon so bedeutungslos, daß er in der *Geschichte* n kann? Gehört zu Mendelssohn nicht auch seine Illusionstheorie, sein Beitrag zum *Billi-vermögen* (den M. auf S. 171 nur als Stichwort erwähnt) und seine Theorie von den *vermisch-npfindungen*? Auch der Begriff des Grotesken hätte zu einigen interessanten Beobachtungen n können[21]. Ein ganz neuer Aspekt auf die Geschichte der Poetik des 18. Jahrhunderts hätte rgeben, wenn M. dem Begriff und der Entwicklung der *inward form* (Shaftesbury) in den nen Theorien nachgegangen wäre. Zur Genielehre hat auch Fr. v. Creutz Erwähnenswertes t; von der „lauten Größe" des Sturms und Drangs gehen direkte Verbindungen zu dem wich-Begriff des „Erhabenen". Es fehlt der Hinweis, daß Herder den Begriff „Volk" weder sozio-h noch historisch meint, sondern daß z. B. „Volkslied", wie G. Müller schreibt, nur die dohistorische Einkleidung eines neuen lyrischen Willens" ist[22]. Auf S. 433 und S. 437 bleibt I. die Erklärung für Bürgers Begriff des „Volkstümlichen" schuldig, den auch Bürger nicht

ellek, aaO., S. 8.
l. jetzt W. Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und mburg 1957.
chichte des deutschen Liedes ..., München 1925.

soziologisch faßt, sondern mit *anschaulich und empfindbar* oder mit dem *Geist der Anschaulichke und des Lebens* erklärt[23]. Wo bleibt die Differenzierung von „Ode" und „Lied"?

Um mit Einwänden gegen einzelne Thesen fortzufahren: M. zeigt nicht, wieso das „Formungs prinzip der Ordnung" ein „starker Gegenspieler" des Formprinzips des *Witzes* sein soll (S. 28 was der Rez. bezweifelt. Bei Batteux geht es nicht um „Naturnachahmung", sondern um di *Nachahmung der schönen Natur* (S. 97). Daß Batteux mit seiner „Enthusiasmuslehre" zur Au lockerung und Vorbereitung des Geniebegriffs beiträgt, dürfte angesichts des ausdrücklich be tonten „Als-Ob"-Charakters der Begeisterung zweifelhaft erscheinen[24]. Aus den Werken der Ana kreontiker auf eine „unerwünschte Auflösung und Zersetzung sittlicher Werte" schließen zu wo len (S. 238), heißt, den Spielcharakter dieser Kunst gründlich verkennen und damit die Zäsu zwischen Kunst und Leben übersehen. Wie will M. begründen, daß die „volkstümliche Liedform" für Hagedorn „keinen Eigenwert" besitze (S. 257), wenn bei Hagedorn zu lesen ist: *Einige al Balladen der Engländer sind unvergleichlich... Unter diesen Liedern ist dasjenige, welches im Zu schauer steht* [Chevy Chase], *eines der schönsten... und gewiß, die witzigsten Franzosen haben nicht aufzuweisen, das poetischer, kräftiger und, in der natürlichen Einfalt, edler wäre, als dieses Lied...*[25] Wenn M. von Gerstenbergs Bemerkung, Shakespeares Stücke seien *lebendige Bilder der sittliche Natur*[26], auf eine „ausgeprägte Moralbewertung" schließt (S. 351), dann hat er Gerstenberg ent weder sehr oberflächlich gelesen oder gründlich mißverstanden. Im 18. Jahrhundert bezieht sic *sittlich* nämlich einerseits auf die *Sitten* (vgl. im Wörterbuch Adelungs: *sittlich: den Sitten, d. den Gebräuchen, Gewohnheiten eines Landes gemäß ... zu den gesellschaftlichen Verhältnissen ge hörig, moralisch*); es kann andererseits – wie auch *moralisch* – in Analogie zum Englischen un Französischen im Sinne von *seelisch* zur Bezeichnung des menschlichen Gefühlslebens überhaup gebraucht werden. (Gerstenberg: *Schrecken, Schmerz, Traurigkeit, Verlangen etc. haben im mus kalischen Ausdruck ihre eigentümlichen Bewegungen. Bewegung ist überhaupt ... vorzüglich eine sittlichen Ausdrucks*[27].) Warum versteht M. das Wort *moralisch* in Schillers Abhandlung *Die Schau bühne als eine moralische Anstalt betrachtet* auch nur in demselben engen Sinne? Warum bezieh er es nur auf die „ethische, die verstandesmäßige und nationale Erziehung der Zuschauer" (S 459/60), obwohl Schiller im Hinblick auf diese Zwecke sagt: *Was bis hieher zu beweisen unternom men worden, ...war zweifelhaft,* und obwohl *moralisch* sich ebensogut auf die im Schluß des Auf satzes beschriebene dionysische Gefühlswirkung des Theaters beziehen kann? Daß Mendelssohn Lehre vom „Vergnügen" lediglich durch J. E. Schlegel vorbereitet worden sein soll (S. 99), läß sich mit dem Hinweis auf Dryden, Addison, Rymer, Dubos, Batteux, Bodmer, Breitinger un sicher noch weitere Autoren bezweifeln. Einige kleine Irrtümer: Homes *Grundsätze der Kritik* sin nicht erst 1772 übersetzt worden (S. 207), sondern bereits 1763[28]; Mösers *Harlekin* wurde nicht 176 (S. 139), sondern 1762 in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* besprochen[29] ab 1727 hieß die *Deutschübende Gesellschaft* in Leipzig *Deutsche Gesellschaft* (S. 55).

[23] *G. A. Bürger, Gedichte*, hrsg. von A. Sauer, Berlin und Stuttgart 1883, S. 9 u. S. 7 (Kürsch ners DNL, Bd. 78).

[24] *Diese Empfindung* [Begeisterung] *hat den Nahmen der Begeisterung eigentlich nicht, wenn si natürlich ist, das heißt, wenn sie sich bey einem Menschen befindet, der sie wegen würcklicher Be schaffenheit seines Zustandes erfährt; sondern nur, wenn sie sich bey einem Artisten, Poeten, Mah ler, Musicus befindet, und wenn sie die Würckung einer durch die Gegenstände, die sie sich be der Composition vorstellt, künstlich erhitzten Einbildungskraft ist.* Aus: *Einleitung in die Schöne Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von C. W. Ramler*, Leipzig 1757, Bd. III, S. 11.

[25] *Fr. v. Hagedorn, Oden und Lieder in fünf Büchern*, Hamburg 1747, S. XVI und XVII des *Vor berichts.*

[26] *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, hrsg. von A. v. Weilen, Stuttgart 1888/90, S. 11 bis 113 (Seufferts DLD, Bd. 29/30).

[27] Ebda., S. 334.

[28] Vgl. die Besprechung in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, hrsg. vo Chr. Fr. Weiße, Leipzig 1763, Bd. IX, 2. Stück, S. 189ff.

[29] *Bibliothek der Schönen Wissenschaften* ..., aaO., 1762, Bd. VII, 2. Stück, S. 344ff.

Ein bedenklicher Mangel, der die Benutzung und Auswertung dieser *Geschichte der deutschen Poetik* sehr erschwert, ist die Tatsache, daß die Fundstellen (Seiten- und Bandzahlen) überwiegend fehlen. Nach welchem Prinzip M. entschieden hat, wann er Fundstellen angeben wollte und wann nicht, wird nicht ersichtlich.

Die Benutzung des Werks würde erleichtert, wenn sich im Text Verweise auf die Anmerkungen fänden. Der Verf. überläßt es aber dem Leser, ständig zu kontrollieren, ob ein Kommentar im Anhang steht oder nicht. Die an sich sehr ergiebigen Anmerkungen – manchmal sind sie ergiebiger als der Text –, würden bereichert, wenn sie auch die unten[30] angegebene einschlägige Literatur (Auswahl!) verzeichneten.

Das „Verzeichnis der Begriffe, Merk- und Kennwörter" möchte mehr „als ein bloßes Sachregister" sein (S. 660), es ist der „Versuch einer systematischen Gliederung". Zu diesem Zweck werden unter übergeordneten Begriffen (z. B. „Erziehung und Dichtkunst") Merk- und Kennwörter (z. B. „Allgemeines", „Moralpädagogische Funktion", „Lockerung der moralpädagogischen Funktion", „Nationalpädagogische und volkserzieherische Funktion" usw.) mit Belegstellen aufgeführt. Trotzdem vermißt der Benutzer das schnell orientierende alphabetische Sachregister sehr; denn das „Verzeichnis" folgt weder bei den über- noch bei den untergeordneten Begriffen dem Alphabet. Um ein Stichwort sofort zu finden, müßte der Leser die Markwardtsche Systematik" bereits beherrschen, wenn er nicht immer wieder von neuem viele Stichwörter durchlesen soll. Außerdem fehlen wichtige Begriffe wie z. B. „Regel", „schöne Natur", „Inspiration", „bel esprit", „Vers", „Prosa", „Stil" oder „Prometheus". Schließlich entschuldigt sich M. bei dem „einsichtigen Leser" für die „Notlösung", daß die Seitenzahlen für die Belegstellen nicht durchständig sind: Vollständigkeit hätte die Drucklegung noch weiter hinausgezögert (S. 660). Rez. ist bei aller Einsicht der Meinung, daß ein verläßliches, vollständiges Register dem Werk mehr zugute gekommen wäre als eine etwas frühere Auslieferung.

H. Bauerhorst, *Der Geniebegriff, seine Entwicklung und seine Formen unter besonderer Berücksichtigung des Goetheschen Standpunkts*, Diss. Breslau 1930. – I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16.–19. Jahrh. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle 1940 (Beihefte zur ZfrPh., H. 92). – B. Böhm, *Sokrates im 18. Jahrhundert. Studien zum Werdegang des modernen Persönlichkeitsbewußtseins*, Leipzig 1929. – M. Freivogel, *Klopstock der heilige Dichter*, Bern 1954. (Basler Studien zur dt. Sprache und Literatur). – H. G. Gadamer, *Vom geistigen Lauf des Menschen. Studien zu unvollendeten Dichtungen Goethes (Prometheus, Pandora, Der Zauberflöte anderer Teil)*, Godesberg 1949. Wichtig für Prometheussymbol. – P. Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris 1952. – H. Gudzinski, *Shaftesburys Einfluß auf C. M. Wieland mit einer Einleitung über den Einfluß Shaftesburys auf die deutsche Literatur bis 1760*, Stuttgart 1913. – P. Hazard, *Die Krise des europäischen Geistes*, Hamburg 1939. – A. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen 1954. – W. v. Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrh.*, Göttingen 1920. – E. Lutz, *Herders Anschauungen vom Wesen des Dichters und der Dichtkunst in der ersten Hälfte seines Schaffens*, Diss. Erlangen 1925. – M. Schenker, *Ch. Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Leipzig 1908. – H. Schöffler, *Das literarische Zürich 1700–1750*, Leipzig 1925. – Fr. Schümmer, *Das Problem der Ästhetik in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1941 (Hamburger Philos. Arbeiten, hrsg. von H. Noack, Bd. 3). – R. Schwinger, *Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffs auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt*. In: Schwinger/Nicolai, *Innere Form und dichterische Phantasie. Zwei Vorstudien zu einer neuen deutschen Poetik*, hrsg. von K. J. Obenauer, München 1935. – P. v. Tieghem, *Le Préromantisme. Etudes d'Histoire Littéraire Européenne*, Paris, Bd. 1, 1924; Bd. 2, 1930. – H. Thüme, *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, Halle 1927 (Studien zur englischen Philologie, hrsg. von Morsbach und Hecht, Heft LXXI). – O. Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*. Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgesch., hrsg. von O. Walzel, München 1932[2] (Wortkunst, Neue Folge, 7. H.). – H. Wolf, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bd. I: *Von Gottsched bis Lessing*, Heidelberg 1923 (Beiträge zur Phil., H. 9). – K. Viëtor, *Der junge Goethe*, München und Bern 1950. – Es fehlt der Hinweis auf den Abdruck selten greifbarer Texte (u. a. Gerstenberg, Hamann, Lenz, Mercier/Wagner, Maler Müller, Heinse, F. L. Stolberg, Bürger und Lavater) in: *Sturm und Drang. Kritische Schriften*, hrsg. von E. Loewenthal, Heidelberg 1949.

Abschließend müssen leider auch der Sprache des Werks einige Anmerkungen gewidmet werden. Dem heutigen Leser ist die Häufung folgender Begriffe verdächtig: das „Frühwüchsige... Urtümlich-Urkräftige, Urtümlich-Urwüchsige... Urwachstumhafte [zweimal]... Wurzelechte" (alles auf S. 7), „das Urbildliche der Urformen, die jene aufklärerischen Urnormen..." (S. 9) das „pflanzenhaft Lebendig-Dynamische" (S. 11), die „mangelnde Blutwärme" und das „triebkräftige Lebensgefühl" (S. 15), die „erfrischende, gesundende Quellkraft des Volkstümlichen und des Volkstumeigenen" (S. 16). Ist es wirklich bei Lessing so „entscheidend", „daß deutscher Geist sich in deutscher Form, daß deutsches Meinen sich in der Muttersprache ein vollwertiges Machtmittel und Kunstmittel des Sichauswirkens zu erobern vermochte" (S. 183)? Schließlich war Lessing ein Deutscher; wäre er Franzose gewesen, hätte er sehr wahrscheinlich französisch geschrieben. – Formulierungen wie „die Drecklinie... literarischer Streitereien" (S. 75) oder „das *wunderbar* im Munde der Schweizer klingt... verblasen" (S. 83) gehören nach Meinung des Rez. nicht in eine wissenschaftliche Darstellung. Wenig glücklich scheinen Wendungen wie „Schönaich war nicht nur von großem Ungeschick beseelt, sondern er scheint auch ehrlich Pech gehabt zu haben" (S. 75). Wieso die Steigerung des Unbewußten zum Unterbewußten führt (S. 17), ist nicht einzusehen. Unverständlich oder rätselhaft bleiben Sätze wie „Dem entspricht es, daß der Reimstreit nichts Wesentliches für Gottsched betreffen konnte" (S. 60), oder „Und vollends die Romantik scheint diesen Vorgang [vid. die Befreiung der Kunst von dem Zweck des Lehrens] über das Transzendentale in das Transzendente weiter zu treiben" (S. 12). – Nicht nur bei Schönaich auch bei M. gibt es Neologismen: eine „Folgerung" wird „vollzogen" (S. 21), etwas wird „außer Beachtung gelassen" (S. 172), das „Erlassenwordensein" von Gesetzen (S. 36) und das „Weitenweh" (S. 17). Mit der sehr eigenwilligen Terminologie der „Organik und Harmonik" (S. 1), der „Tragschicht" (S. 105), der „Untergründung" (S. 183 = Begründung und Untermauerung), des „Endertrages" („das Einmündenlassen der Enderträge in Kierkegaard" S. 549), des „männisch kämpferischen Standortes" Goethes (S. 234), der „formpädagogischen Anregungen" (S. 287), der „eingekörperten werkimmanenten Poetik" (S. 594) oder des „rokokoklassizistischen Wertungsstabes" (S. 619) wird sich nicht jeder Leser befreunden können.

Hannover Klaus Gerth

Otto Mann, Poetik der Tragödie. Bern, Francke Verlag 1958. 344 S., 8°

Im letzten Kapitel, dem vierten des vierten Teils seines Werkes *Poetik der Tragödie*, gibt Otto Mann sozusagen expressis verbis, wenn auch durch eine Negation und Grenzziehung, den Gesichtspunkt an, unter dem er diese Poetik geschrieben hat. Indem er hier eine in gedrängter Kürze prägnante Darstellung der (deutschen) Philosophie des Tragischen von der Romantik bis zu Jaspers gibt, lehnt er zugleich jedes „Erhellen der Tragödie durch die Philosophie", wie der Titel dieses Kapitels lautet, ab. „Das Ergebnis dieser philosophischen Tätigkeit an der Tragödie... ist durchaus negativ" (S. 327). Es ist negativ, weil die schon von Friedrich Schlegel, dann vor allem von Hegel ausgeformte Philosophie des Tragischen dieses zwar zu einer eigenen weltanschaulichen Kategorie macht, die die jeweiligen Seinskonzeptionen der Philosophen spiegelt, aber die empirischen Tatsachen, die die Tragödien als Dichtungen darbieten, überspielt. So auch selbst noch die allgemeine Tatsache, daß der Mensch dem Leiden und Scheitern ausgesetzt ist, in der Mann jene Verfassung menschlichen Seins sieht, die der sachliche Grund für die Möglichkeiten der Tragödiendichtung ist und die, wie er meint, bis zu Goethe hin als das überlieferte Tragische akzeptiert wurde (S. 318). Die Aufgabe der Dichtungswissenschaft ist nicht die ontologische Deutung der Tragödien der Weltliteratur unter einem so oder so gearteten Begriff des Tragischen, sondern höchstens „eine historische Kunde von den ontologischen Grundanschauun-

der Überlieferung" (S. 329). Aber das Verfahren, durch das Mann selbst eine Poetik der Tra-
e aufbaut, ist auch nicht einmal in diesem Sinne geistesgeschichtlich, sondern noch strenger
ürisch-phänomenologisch ausgerichtet und läßt sich nirgends auf die „ontologischen Grund-
hauungen" ein. Ja, es ist auch recht deutlich erkennbar, daß eben solche tragischen Dichter,
wie etwa Hebbel, „selbst in den Bann einer Philosophie des Tragischen" gerieten und diese
h ihre Tragödie demonstrierten (S. 259), eben deshalb Mann kein geeignetes Material bieten.
rientiert sich nicht zufällig vorzugsweise an einem Techniker der Tragödie wie Lessing und
t dessen Gattungsmuster einer Tragödie, *Emilia Galotti*, wohl am reichlichsten als Belegma-
l an. Als Theoretiker der Tragödie aber ist ihm, wie Lessing selbst, Aristoteles Autorität.
amit ist denn auch die zweite, noch prinzipiellere und vor allem auch auffallendere Grenz-
ng angegeben, die dieses Buch darstellt und die bereits in der kurz zuvor erschienenen Kritik
s an Brecht (*Maß oder Mythos? Ein kritischer Beitrag über die Schaustücke Bertolt Brechts*,
elberg 1958) in die Erscheinung getreten ist: der Maßstab der älteren Dramentradition,
otelische Poetik der Tragödie also, Wiedersichtbarmachung der „durch die romantische
stmetaphysik verdrängten alten Erkenntnis der Tragödie", wie das Vorwort schon ankün-
Das besagt nicht, daß hier wiederum jenen besonderen von Aristoteles bezeichneten Bau-
en wie etwa Peripetie und Anagnorisis nachgegangen wird. Mann legt, wie gleich zu berichten
ndere, funktionellere Orientierungsmaßstäbe an. Aber er steht auf dem Boden der Furcht-
Mitleid-Lehre als eines heuristischen Prinzips für das, was eine Tragödie ist, ja sein muß,
ie diese Gattung erfüllen — wie denn der literaturästhetische Konservatismus Otto Manns
nahe an der Grenze einer gesetzgebenden Poetik bewegt, die durch Berufung auf Aristoteles,
ng, Herder, Goethe, Schiller als auf die unantastbaren Gewährsmänner überhaupt gestützt
„Von der Tragödie sagt Aristoteles, sie habe die Aufgabe, Furcht und Mitleid zu erregen...
inzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist nach Lessing dieser, ‚daß er uns
läßt'" (S. 36). Auch wird die Aristotelisch-Lessingsche Unterscheidung dieser psychologisch
en Zuschauer bezogenen Wirkungen beibehalten, daß Mitleid die auf den tragischen Helden
tete Gestimmtheit des Gemüts sei, Furcht diejenige, in die „der Zuschauende selbst ver-
wird" (S. 40). Und die Tragödie wird ihrem Begriffe nach definiert als „eine dramatisch-
ralische Schau, in der ein Furchterregendes schaubar wird, das insofern Furcht erregt, als
Mensch zum Leiden geführt wird" (S. 40) — wobei der Ausdruck Schau, näher bestimmt
optische Schau, eben die Bühnendarstellung meint. Diese bereits im 1. Teil, betitelt „Das
sche", gelegte aristotelische Charakteristik der Tragödie wird im folgenden nur etwas weiter
ausgeführt, daß der Anteil des „zu Fürchtenden" des Geschehens und der Figur, das Furcht
t, und der des Leidens, das Mitleid bewirkt, durch Beispiele zu sondern versucht wird: daß —
ur einige zu zitieren — furchterregende Situationen Klytämnestras Gattenmord, Richard III.
chluß, ein Bösewicht zu werden oder in Werners *24. Februar* die Tötung des Sohnes durch
dieser Tatsache unwissenden Eltern seien (S. 183, 184), Mitleid erregend dagegen solche Si-
nen, die „schon ein entschiedenes Leiden bewirkt" haben, z. B. Elektras Leiden als Folge
attenmords ihrer Mutter oder auch Luise Millerins Konfliktsituation (S. 188). Mann, der in
n Lessingbuch doch den Furcht- und Mitleidbegriff diskutiert und ihm dort einen ontologi-
, also überhistorischen und überpsychologischen Sinn zugeschrieben hat (*Lessing*, Hamburg
S. 145), vermeidet in der Poetik jegliche prinzipielle Erörterung der beiden Begriffe und
e in der oben angegebenen Weise nur als Maßstab und Leitfaden für die Verfahrensweise der
chen Dichter an. Eben dies läßt den Leser unbefriedigt. Modernes Denken hat seit Lessing
n lange Tradition psychologischer, ästhetischer und existentieller Phänomenerforschung und
ffsbildung hinter sich gebracht, als daß es sich so unproblematisch, wie es hier geschieht, mit
ht und Mitleid" abfinden könnte. Hat ja etwa schon Kommerell den Bedeutungsunterschied
ltig herausgearbeitet, der Lessings Furcht- und Mitleidauffassung von der aristotelischen
t (*Lessing und Aristoteles*, Frankfurt 1940, 1957², S. 212f.). Man wird überhaupt in Frage
müssen, ob Furcht und Mitleid noch als Kategorien der Tragödiendichtung dienlich sind,
psychologischen Vorgänge, die sie bezeichnen, sich gar nicht auf die Kunstgestalt der Tra-

gödie beziehen, nicht ästhetisch ausgerichtet sind, sondern nicht nur durch ein künstlerisch ge- ringwertiges Drama, sondern auch und erst recht durch Lebensvorgänge erregt werden können. Die auf den Zuschauer bezogene Auffassung des *tua res agitur* überspielt jedenfalls den ästheti- schen Bereich und ist denn auch bei genauerem Zusehen im Grunde irrelevant für die Beurteilung die Analyse, die Interpretation der einzelnen Tragödien selbst.

Wenn aber auch in die Tragödienpoetik Manns die Furcht- und Mitleidlehre als Voraussetzung eingelassen ist und die soeben angeführte Verwendung davon besonders in Hinsicht auf die Be- stimmung des „wirksamen Stoffes" (in dem Kapitel „Die Wirksamkeit des Stoffes" S. 179ff. in den Vordergrund tritt, so ist sie doch nicht das Hauptanliegen und -thema des Buches. Dieses ist angegeben durch drei Funktionen, die der tragische Dichter beherrschen muß, um „seine Tra- gödie als tragische Schau verwirklichen" zu können. Mann bezeichnet diese Funktionen als das 'Vorstellen' (2. Teil), das 'Wirken' (3. Teil), das 'Erhellen' (4. Teil). Es ist also der dichterische Schaffensprozeß, auf den er die Struktur der Tragödie zurückführt, und er richtet damit die Auf- merksamkeit mehr auf das Machen als auf die Gestalt selbst. Es wird zwar nicht — wie es vielleicht erwünscht gewesen wäre — ausdrücklich gemacht, aber es geht aus der Methode hervor, daß da durch die Wesensform der Tragödie als solcher, nicht die Formen nur epochal-historisch be- dingter Tragödiendichtung sich herausstellen soll, so daß auch noch auf Hauptmanns *Vor Son- nenuntergang* zutrifft, was für *Ödipus* gilt. Aber die Allgemeinheit dieser Funktionsbegriffe ent- hält auch die Gefahr einer zu weitausgedehnten Allgemeingültigkeit, so daß für die dramatische Form überhaupt gilt, was hier als spezifisch für die Tragödie steht; und es geschieht denn auch, daß etwa *Minna von Barnhelm* als Beispiel herangezogen wird (so S. 118f.).

Die Gefahr des unspezifisch Allgemeingültigen dramatischer Technik überhaupt betrifft be- sonders die erste Funktion, die des 'Vorstellens'. Das deutsche Wort *vorstellen* ist schon an sich ein so mehrdeutiger und damit auch unpräziser Begriff, daß es nicht leicht ist, diesen Vorgang als einen spezifischen Faktor des „tragischen" Dichtens zu erkennen. Mann scheint ihn mit Be- ziehung auf den Schau-Charakter der Tragödie — aber nur der Tragödie? — gewählt zu haben statt des im Grunde natürlicheren Begriffs 'Konzeption', der letztlich gemeint ist und zu dem den Mann selbst auch hier und da greift. — Das 'Vorstellen' wird nun durch die Funktionen des 'Fin- dens', 'Erfindens' und 'Darstellens' näher beschrieben; und gewisse Schwierigkeiten stellen sich ein, die mir durch diese fast etwas gekünstelte Aufspaltung des Schaffensprozesses hervorgerufen zu sein scheinen. Die Funktion des 'Findens' bezieht sich auf den „poetischen Stoff", dessen Be- deutung für die Dichtung, die seit der Romantik nicht mehr hinreichend gegenwärtig ist, Mann gewiß mit Recht als einen wichtigen Teil der 'Konzeption' hervorhebt. Über den Unterschied zwischen dem in Sage und Mythos vorgegebenen Stoff, den die Griechen schon als „Urbilder tra- gischer Situationen vorfanden" (S. 77), und dem nachantiken Stoff, der dies nicht mehr liefert, wird Gutes gesagt wie auch über die Eignung geschichtlicher Stoffe zu tragischer Gestaltung. Es wird im Aufbau dieses, das 'Vorstellen' schildernden Teils nicht deutlich genug markiert, daß die zweite Funktion 'Erfinden' sich wiederum dreifach aufspaltet: in die 'Vorerfindung', die 'Ex- position' und die 'Durchführung' der Tragödie. So sind die drei Kapitel betitelt, die besser als Unterabteilungen unter ein Kapitel 'Erfinden' zu ordnen gewesen wären, da 'Erfinden' neben 'Finden' und 'Darstellen' als die Hauptfunktionen des 'Vorstellens' herausgestellt sind. 'Vor- erfindung' meint das 'Erfinden' der Vorgeschichte, wobei Mann mit einem gewissen Recht die traditionelle Auffassung über analytisch aufgebaute Handlungen ablehnt, da die Aufdeckung der Vorgeschichte, etwa im *Ödipus*, nicht der eigentliche Inhalt, sondern das Ergebnis des Geschehens der Vorgeschichte sei, die Vernichtung nicht durch das schon Geschehene, son- dern durch das jetzt Geschehende geschieht (S. 85). Synthese, nicht Analyse, sagt Mann, findet auch in der 'aufdeckenden' Handlung statt. Doch unterscheidet er von der 'aufdeckenden' die 'entfaltende' Handlung, d.i. die „Entwicklung eines keimhaft angelegten Unglücks", und von ihr wiederum das „Erleiden eines schon vor dem Geschehen bereiteten Unglücks" (S. 90f.) als die drei Hauptweisen, in denen der Dichter seine tragische Fabel begründet, wobei zugegebenermaßen die Formen sich mischen können. 'Vorerfindung' betrifft nicht nur die Fabel, sondern auch die

r, so schon die Frage, welchen zentralen tragischen Helden der Dichter aus dem Stoffe heraus-
t, besonders gut nachzuweisen etwa bei neueren Versionen antiker Dramenstoffe: Euripides
eb die Tragödie des Hyppolytos, Racine die der Phädra. Auch das Verhältnis von Charakter
Situation gehört schon zur 'vorerfindenden' Funktion: für *Wallenstein* ist der Charakter
n eine notwendige Bedingung der 'Exposition' und 'Durchführung', für *Götz* dagegen nur
ituation (S. 100). — Es ist verständlich, daß die fast allzu feine Aufspaltung der Funktionen
immer den Anteil, den 'Vorerfindung' und 'Exposition' und selbst die 'Durchführung' am
en der Tragödie haben, deutlich voneinander sondern läßt, vor allem, wenn man überdies noch
Gesichtspunkt des 'Vorstellens' festhalten soll, an dem die drei Funktionen alle beteiligt sind.
r 'Exposition' werden die gegebenen Umstände der Fabel auf verschiedene Weise aktiviert
die Figuren durch ihre Charakteristik, so ihren Sprachstil, vorgestellt. Die 'Durchführung'
e Arbeit des Motivierens, des Verknüpfens der Geschehensmomente usw., und Mann läßt
h nicht verdrießen, eine Reihe von solchen Handlungsmomenten aus älteren Dramen aufzu-
n. — Das Kapitel „Das Darstellen" behandelt verschiedene Arten der Bühnenverkörperung:
ntike sakrale, die neuere mimische, die moderne realistische — auffallend auch hier, daß die
ne nicht-realistische Bühne nicht in Betracht gezogen wird, dagegen eingehende Erörterung
olle des Requisits gewidmet wird, das „den Schauspieler von der Schwierigkeit erlöst, immer
nnenbewegung zu entäußern" (S. 158), und sogar vermerkt wird, daß in der realistischen
epoche das Rauchen als Bühnenrequisit und -Gestik noch beliebter als das Kaffeetrinken
en sei (S. 161).

her an das eigentliche Tragödienproblem führt gewiß die Funktion des 'Wirkens', das das
erörterte Phänomen der Furcht- und Mitleid-Auslösung, die Erschütterung also, die der
che Dichter beim Zuschauer erregen soll, in sich schließt. Die Wirkensfunktion wird wieder
r 'Stoffindung', der 'Exposition', der 'Durchführung' und der 'Darstellung', außerdem noch
Tragödienganzen" untersucht, und es ist dabei auch hier nicht immer ersichtlich, wo sich
Gebiete gegeneinander absetzen, warum etwa unter „Wirksamkeit des Stoffes" berührte
me — z.B., daß sich bei Corneille „der tragische Held unter den Anspruch der Vernunft ge-
weiß" (S. 191) u.ä.m. — nicht ebensogut zur „Durchführung" zu rechnen seien. Das Referat
las 'Vorstellen', das mit der Methode Manns bekannt zu machen suchte, erübrigt hier eine
ere Nachzeichnung des Kapitels über das 'Wirken'. Allgemein wäre bei aller Zustimmung
n sorgfältigen Aufzeigen der tragischen Vorgänge und Bauelemente an vielen, meist den-
. Beispielen Ähnliches zu bemerken wie in bezug auf die Vorstellensfunktion: daß nur mit
gewissen Mühe der Gesichtspunkt des 'Wirkens' im Auge zu behalten ist, und zwar letztlich
darum, weil der das Werk erzeugende Schaffensprozeß sich zwar seiner Mittel bewußt sein
aber kaum, wie mir scheint, einer Aufspaltung seiner selbst in Funktionen wie 'Vorstellen',
en', 'Erhellen'.

r Jaspersche Terminus der 'Existenzerhellung' wird auf die Tragödie bzw. das Tragödien-
n angewandt und als dritter Grundzweck dem tragischen Dichter das 'Erhellen', gemeint ist
ichten einer erhellenden Tragödie, zugeschrieben. D.h. „nicht die deutende Wissenschaft
hellt die Tragödie, sondern sie eignet sich die durch die Tragödie vermittelte Helle sachlich
end zu" (S. 259). „Helle der Tragödie" bedeutet etwa das 'Allgemeinmenschliche', das
n einzelnen Fall des *Ödipus*, des *Lear* usw. darstellt, weiterhin der 'Sinn' oder das 'Sinnvolle',
r Zuschauer in dem tragischen Geschehen zu erkennen wünscht (S. 264). Dies ist denn auch
n Mann an einer Stelle selbst benutzte Ausdrucksweise, die besser, wenn auch hergebrachter
metaphorisch unbestimmte und allzu assoziative Begriff 'Helle' das Wesen der Dichtung,
en 'Sinn' verkörpert, bezeichnet. Wie also 'Sinn' zur Verkörperung kommt, als Offenbaren
icht der Götter in der Antike, als tragische Schicksalsgebundenheit, Fatalität oder Freiheit,
ube, Erlösung u.ä.m., wird durch Hinweise auf verschiedene Beispiele verdeutlicht. Das
einste, ist Manns Auffassung, das der tragische Dichter an seinen Charakteren aufdeckt,
dingtheit" (S. 279), die sich in verschiedenen Formen des „Bedingtseins", durch Umstände,
afte Einsichten, auch durch körperliche Beschaffenheit (Häßlichkeit, Schönheit), zerrüt-

tende Situationen, zu zerrüttende Personen usw. zeigt. Der Verfasser lehnt es, wie schon anfangs dargelegt, für die Literaturwissenschaft ab, mit einem philosophisch-metaphysischen Sinn des Tragischen zu arbeiten. „Die Wissenschaft von der Tragödie" (S. 328) ist eine empirische Wissenschaft, die keine „Seinsurteile" etwa „über die deutsche klassische Tragödie zu fällen", sondern höchstens historisch mit der Ontologie dieser Zeit bekannt zu machen hat (S. 329). Das Referat hat nachzuzeichnen versucht, daß und in welcher Weise es in diesem Buche darum geht, „die Tragödie phänomenologisch zu fixieren"; und eben dies durchaus richtige Verfahren regt dazu an, darüber hinaus in Sachen der literaturwissenschaftlichen Terminologie noch etwas weiter zu denken.

Manns *Poetik der Tragödie* ist, wie ich es bereits als meinen Eindruck aussprach, aus einer konservativen ästhetisch-poetologischen Haltung erwachsen. In der Tat scheint uns auf dem Begriff Tragödie oder Trauerspiel selbst schon ein leichter historischer Staub zu liegen. Schon Ibsen wendet ihn nicht mehr, wie noch Hebbel, an: die häufig von Mann herangezogenen *Gespenster* sind als „Familiendrama" bezeichnet. Die Frage stellt sich ein, ob nicht auch ästhetische Termini und selbst die Phänomene, die durch sie bezeichnet werden, dem Prozeß des Veraltens unterliegen. Was nun den Begriff 'Tragödie' nebst dem des von ihm (schon im Griechischen) abgeleiteten Adjektivs 'tragisch' betrifft, so zeigen sie bei näherem Zusehen ein eigentümliches Verhalten, das man nicht ohne weiteres etwa als Bedeutungswandel bezeichnen kann — wie z.B. die Wörter schlecht, elend, auch Equipage u.a. ihn durchgemacht haben. Es handelt sich vielmehr um eine Veränderung des Verhaltens, die nicht philologisch-linguistisch zu erfassen ist. Denn sie ist nur durch einen Wechsel der Ebene oder des Anwendungsgebietes zu bezeichnen, der nur deshalb nicht recht ins sprachliche Bewußtsein getreten ist, weil das ursprüngliche Anwendungsgebiet, das ästhetisch-gattungstheoretische, das zweite, das ich das existentielle nennen möchte, thematisch in sich enthält. Nun ist aber zunächst und am auffallendsten für das Adjektiv 'tragisch' festzustellen, daß es sich von seinem ästhetischen Ursprung, dem Raum der Tragödie, in dem es in Verbindungen wie 'tragischer Held', 'tragischer Konflikt', 'tragisches Geschehen' usw. — alle reichlich in den Ausführungen Otto Manns eingesetzt — auftritt, weitgehend losgelöst hat und eine prägnante Bezeichnungsfunktion nur im Raume der realen Existenz hat. Schon die unscheinbare Tatsache, daß wir ebensogut von einem 'tragischen Dichter', d.h. einfach dem Dichter einer Tragödie, sprechen wie von dem 'tragischen Helden', der also Tragisches erlebt, könnte auf die Entleerung dieses Begriffs als eines ästhetischen aufmerksam machen. Ja, gerade die gestalteten Schicksale und Sinnbezüge der Dichtung sind es, die uns eben diese selbst und als solche erlebbar und, worauf es ankommt, deutbar, und zwar in verschiedener Weise deutbar werden lassen; und der Sinn 'tragisch' ist deshalb irrelevant, weil er kein gestaltetes Element der „Tragödie" ist. Otto Mann hat denn auch, unter diesem Aspekt betrachtet, recht, wenn er „das Tragische" in den Bereich der Philosophie verweist, es aber nicht, wie es dennoch der Zweck dieser Philosophien des Tragischen ist, auf die Dichtungen selbst anwenden will. — Es kann im Rahmen der jetzigen Ausführungen nur angedeutet werden, daß ein Sinn 'tragisch' sinnvoll nur in der Realität des Lebens begegnet, und der unwillkürliche Gebrauch, der sowohl in der Alltagsrede wie im literarischen Schrifttum von diesem Begriff gemacht wird, ist ein Hinweis auf diese Verhältnisse. Als 'tragisch' erleben wir Lebensvorgänge des Leids, besonders in Konstellationen des Inadäquaten, dem natürlichen Ablauf des Lebens Widersprechenden, d.h. gerade dort, wo wir nicht zur Deutung aufgerufen sind, während umgekehrt der Sinn 'tragisch' uns zur Deutung der Dichtung nicht weiter verhilft. Es hängt, wie mir scheinen will, damit zusammen, daß in einem gleichsam rückläufigen Prozeß des Terminologiebewußtseins auch der Begriff 'Tragödie' als ästhetische Kategorie historisch geworden und erstarrt ist.

Stuttgart Käte Hamburger

NEUERSCHEINUNGEN HERBST 1960

Hans von Hülsen

RÖMISCHE FUNDE

269 Seiten, 38 Abb. auf Tafeln, 28 Abb. im Text, Leinen DM 16,80
der erste Band der Reihe „Sternstunden der Archäologie"

Dieses Buch gibt auf ebenso unterhaltsame wie wissenschaftlich verläßliche Weise Antwort auf die vielen interessanten Fragen nach der Deutung, Entdeckungsgeschichte und dem Schicksal der berühmtesten Kunstwerke Roms. Eine Fülle von Bildern machen das lebendig Erzählte zum Erlebnis von Sternstunden der Archäologie.

Prof. Dr. Willy Andreas

GEIST UND STAAT

Historische Porträts
221 Seiten, 7 Abb. auf Tafeln, Leinen DM 16,80

Wer an geschichtlicher Betrachtung Freude hat, wird durch diesen Essayband des bekannten Historikers reich belehrt aber auch literarisch gefesselt sein. Aus vier Jahrhunderten neuzeitlicher Geschichte sind hier mit künstlerischer Hand Bildnisse einmaliger geschichtlicher Gestalten entworfen, die beispielhafte Bedeutung für die Hauptepochen der Neuzeit haben.

Prof. Dr. Hans-Joachim Schoeps

WAS IST DER MENSCH?

Philosophische Anthropologie als Geistesgeschichte der neuesten Zeit
352 Seiten, Leinen DM 16,80

In einem 1. Teil „Antworten großer Deuter in der Zeitenwende" setzt sich Schoeps mit Karl Marx, Kierkegaard, J. Burckhardt, Nietzsche und Kafka auseinander. In einem 2. Teil werden die Versuche philosophischer Besinnung im 20. Jahrhundert behandelt, von Dilthey bis zur Gegenwart. Der 3. Teil ist der medizinisch psychologischen Anthropologie gewidmet, der 4. Teil steht unter dem Thema: Der moderne Mensch und die biblische Verkündigung.

Walter Görlitz

ADOLF HITLER

145 Seiten, kart. DM 4,80
Bd. 21/22 der Reihe „Persönlichkeit und Geschichte"

Es ist nicht erfreulich, die Geschichte und das Leben eines Menschen aufzuzeichnen, der über sein Volk und die Welt namenloses Unheil gebracht hat, aber es ist notwendig, weil dieser Mann mit schrecklicher Gewalt unsere Geschichte verwandelt hat. Eine glänzend geschriebene Untersuchung auf Grund umfassender Kenntnis der Literatur und des neuesten Quellenmaterials.

Bitte fordern Sie ausführliche Prospekte an!

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen!

MUSTERSCHMIDT-VERLAG · GÖTTINGEN
BERLIN · FRANKFURT

J. LAWRENCE RYAN

Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne

368 Seiten mit 2 Strichzeichnungen. Leinen DM 27.–

Das bedeutende Buch des jungen australischen Gelehrten geht von der richtigen Überzeugung aus, daß Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, wie sie sich in den Homburger Aufsätzen andeutet, vorzüglich dazu geeignet sei, »sowohl die systematische Anlage seines Philosophierens wie auch die gesetzmäßige Präzision seines Dichtens zu erhellen«. Besonders anzuerkennen ist, daß der Verfasser die theoretischen Entwurfstexte in ihren ganzen Zusammenhängen auffaßt und auslegt und dabei die Dichtung nicht aus dem Blick verliert. Die Hölderlin-Forschung gewinnt mit diesem Beitrag wertvolle neue Einsichten.

W. KOHLHAMMER VERLAG STUTTGART

ILSE V. LÖWENCLAU

Der platonische Menexenos

Etwa 160 Seiten. Kartoniert etwa DM 15.–

Platons »Menexenos« ist einer Vielzahl von Deutungen ausgesetzt. Der Verfasserin ging es darum, für die Interpretation einen methodisch klaren und aus dem Gesamtwerk Platons gerechtfertigten Weg zu finden. Das Ergebnis der Arbeit bestätigt, daß der von ihr eingeschlagene Weg über einen Vergleich mit anderen Epitaphien richtig ist: Der Menexenos ist eine Staatsschrift im platonischen Sinn, der Dialektiker Sokrates erweist sich als der wahre Rhetor, seine Verhüllung in eine fremde Redeform ist Ironie.

Unsere Neuerscheinungen Herbst 1960:

Grundlegung der neuhochdeutschen Grammatik

Zeitlichkeit – Wort und Satz

von Horst Renicke

ca. 176 Seiten, Gr.-8°, kartoniert, ca. 19,80 DM

Es ist das Ziel der Arbeit Renickes, einen Beitrag zur Diskussion um die Schaffung einer „art-eigenen" Grammatik des Neuhochdeutschen zu leisten, wobei historische Gesichtspunkte außer acht gelassen wurden. Der Autor gibt eine grammatische Grundlegung: er geht dem Wesen und der Funktion derjenigen Spracherscheinungen nach, die als strukturtypische und satzbildnerische Grundphänomene betrachtet werden müssen. Durch ihre Funktionsdeutung wird zugleich eine gründlich durchdachte und zuverlässige grammatische Basis für eine fruchtbare, linguistische Stilistik geschaffen.

Wort, Sinnbild, Zahl im Tristanroman

Studien zum Denken und Werten Gottfrieds von Straßburg

von Petrus W. Tax

Mit einem Geleitwort von Hugo Moser

Heft 8 der Reihe „Philologische Studien und Quellen"
ca. 190 Seiten, DIN A 5, kartoniert, ca. 14,80 DM

Die vorliegende Interpretation geht eigene, neue Wege: der Autor weist nach sorgsamem Eindringen in die Dichtung sowie durch Hinweise einiger Forscher angeregt nach, daß die tiefsten Absichten Gottfrieds bisher noch weithin verborgen geblieben sind. Sie möglichst textnah herauszustellen ist das Ziel der Abhandlung. — Diese neuartige Interpretation wird daher zu einem tieferen Verständnis der Dichtung beitragen und der Forschung weitere Impulse geben.

Personalbibliographie

zur deutschen Literaturgeschichte

von Johannes Hansel

ca. 400 Seiten, Gr.-8°, Ganzleinen, Subskriptionspreis, gültig bis 31. 1. 1961, ca. 49,— DM, endgültiger Preis ca. 58,— DM
Erscheint voraussichtlich zu Beginn des Jahres 1961

Hansels „Personalbibliographie zur deutschen Literaturgeschichte", nach Dichtern (Schriftstellern) alphabetisch geordnet, dient als Handbuch für die literarhistorische Arbeit. Dieses Nachschlagewerk vermittelt den Zugang zu mehr als 4000 Dichtern. Die grundlegende Personalbibliographie wird für die Spezialforschung daher zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel werden. Jedem, der sich beim Studium eines Dichters ernsthaft um das literarische Rüstzeug bemüht, erspart das neue Handbuch die eigene zeitraubende und mühevolle bibliographische Sammelarbeit.

Ausführliche Prospekte stehen auf Wunsch zur Verfügung!

ERICH SCHMIDT VERLAG

Berlin W 35 · Bielefeld · München 22

HANS PYRITZ †

Goethe-Bibliographie

Fortgeführt von Heinz Nicolai und Gerhard Burkhardt

unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus Schröter

Lieferungen 1–4

Preis je Lieferung (80 S. Gr.-8°) DM 8.60

„Die sich beständig verzweigende Vielfalt der Forschung erschwert eine unerläßliche Übersicht; zeitbedingte Lücken und Unterbrechungen haben den Gesichtskreis weiter eingeengt, und viele altbewährte Hilfsmittel sind dadurch in ihrem aktuellen Wert gemindert worden. Darum begrüßt man auf dem ‚unübersehbar gedehnten Meer des Goethe-Schrifttums' besonders dankbar einen zuverlässigen ‚Kompaß', zumal wenn Anordnung und Auswahl so umsichtig geboten sind wie in vorliegender Bibliographie; die oft recht schwierigen Entscheidungen zum Wesentlichen wurden vorbildlich getroffen . . . Die bisher behandelten Gebiete der Forschung und Editionen, Zeugnisse und Überlieferungen, der bildlichen Welt (die erfreulich berücksichtigt worden ist), lassen keinen Wunsch offen . . . Das Verdienst dieser mühsamen und zugleich verantwortungsschweren kritischen Tätigkeit kann schwerlich hoch genug geachtet werden."

GERHARD BAUMANN *in „Archiv für das Studium der neueren Sprachen", Bd. 193, H. 4*

"In a commendably clear declaration of aims and principles in his ‚Provisional Preface', Professor Pyritz modestly claims for his handbook the value of a compass for voyagers on the illimitable sea of Goethe-literature. The simile is apt, and could be elaborated in terms of shallows and depths, doldrums and storms and shifting currents. Rash indeed would be the man who set out upon this ocean without such guidance, and courageous the man who undertakes to survey and order its dismaying vastness. Mr. Pyritz intends to do this in one stout volume of about 8 fascicles (about 650 pages), presenting in systematic array the ‚Goethe-Schrifttum' from the beginning through 1954. In contrast to the Goedecke ideal of all-inclusiveness, the new enterprise will aim at judicious selection: ephemeral, didactic, propagandistic writings are to be excluded, for the art of omission, ‚Die Kunst des Vergessens' (vi), and concentration on the essential are necessary in an area of such extent . . ."

WALTER SILZ *in ‚The Germanic Review'*

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG